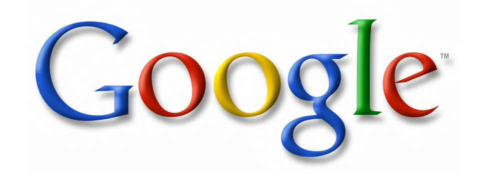
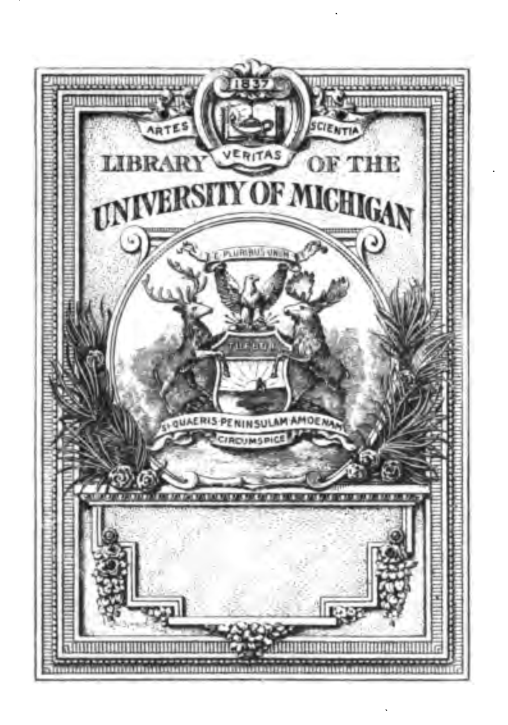



1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

LEHRBUCH

DER

HARMONIE

VON

S. JADASSOHN,

LEHRER AM KÖNIGL. CONSERVATORIUM DER MUSIK ZU LEIPZIG.



LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL.

1883.

Vorwort.

Von vielen Seiten angeregt und wiederholt aufgefordert, meinen seit langen Jahren beim Unterricht in der Theorie der Musik angewandten Lehrgang zu veröffentlichen, habe ich mich entschlossen, die durch eignes Studium und durch die Praxis des Lehrens gesammelten Erfahrungen in der Form dreier Lehrbücher dem Drucke zu übergeben. Es erscheint zunächst das erste derselben unter dem Titel »Lehrbuch der Harmonie«; die Lehre vom einfachen und doppelten Contrapunkt, dem Canon und der Fuge soll baldmöglichst nachfolgen.

Es würde zu weit führen, wenn ich hier das andeuten wollte, was ich sowohl bei der Erklärung der Accorde und ihrer Verbindungen, als auch in der Methode des Unterrichts Neues gegeben; es ist dies im vorliegenden Buche klar ausgesprochen. Ich will aber nicht verabsäumen, auf die im Anhange beigefügten Beispiele aufmerksam zu machen, welche mit Bezug auf die in den verschiedenen Kapiteln enthaltenen Regeln gearbeitet sind. Praktische Unterrichts-Erfahrungen haben mich belehrt, dass es in vielen Fällen nicht genügt, dem Schüler die Anwendung der Regel abgesondert, d. h. ausserhalb des Zusammenhanges mit einem, wenn auch nur kleinen, aber doch organisch gebildeten Tonstücke zu zeigen. Das richtige Verständnis für die Regel eröffnet sich fast jedem Schüler leichter und sicherer, wenn ihm deren Anwendung in der geschlossenen Form eines oder

mehrerer kleiner Musiksätze vor die Augen geführt wird. Die mannigfachen und eigenthümlichen Schwierigkeiten des Unterrichts in der Theorie der Musik zwingen beinahe zu diesem Verfahren. Wir abstrahiren das, was wir unsre Regeln nennen, aus den Werken der klassischen Meister; wir finden aber gleichzeitig eine so grosse Anzahl Ausnahmen von der Regel, dass diese dem Schüler oft ganz in Frage gestellt zu sein scheint. Hier nur ein Beispiel. Der Schüler hört zuerst, dass die Septime eines Septimen-Accordes sich stufenweise nach unten auflösen müsse. Bald darauf erfährt er, dass sie in sehr vielen Fällen auch schrittweise nach oben gehen, oder liegen bleiben, enharmonisch verwechselt, ja sogar sprungweise nach unten zu den Tönen andrer Accorde weitergeführt werden kann. Es bleibt ihm demnach von der zuerst aufgestellten Regel nichts weiter übrig, als der Grundsatz, die Septime dann stufenweise nach unten zu führen, wenn der darauf folgende Accord und die correcte Stimmführung dies erlauben. Wollte man dem Schüler bei allen den erwähnten sehr zahlreichen Ausnahmefällen Exempel aus klassischen Meistern zeigen, — vorausgesetzt, dass man das Material dafür jederzeit zur Hand hätte, — so würde er diese aus grössern Compositionen entnommenen Beispiele anfangs kaum recht erkennen und verstehen und sie möglicherweise eher für Freiheiten halten, die sich das Genie erlauben darf, während diese Ausnahmen doch grade wie die Regel selbst in der Natur der Sache begründet sind. Es liegt darum näher, dem Schüler die Anwendung der Regel und ihrer Ausnahmen durch besondre, einschlagende Beispiele vor die Augen zu führen, wenn auch derartige für bestimmte Unterrichtszwecke gearbeitete kleine Musiksätze nicht den Werth und den Reiz künstlerischer Compositionen haben.

Dem vorliegenden ersten Theile meines Werkes habe ich den gebräuchlichen Titel »Lehrbuch der Harmonie« ge-

geben, im Buche selbst aber die Worte »Harmonie« und »harmonisch« nicht gebraucht, sondern mich ausschliesslich der Ausdrücke »Accord« und »accordlich« bedient. Auch hierzu hat mich die Erfahrung beim Unterrichte veranlasst. Bevor der Schüler an das Studium der Theorie tritt, ist ihm vom Beginne seines praktischen, instrumentalen oder vocalen Musiktreibens an der Ausdruck »Accord« bekannt und geläufig. Was unter diesem Worte in der Musik zu verstehen ist, weiss ein Jeder. Der Ausdruck »Harmonie« ist meist nur in anderm Sinne bekannt, als in dem, wie ihn ältere Lehrbücher gebrauchen. Es befremdet den Schüler, dass auch dissonirende Accorde »Harmonien« genannt werden, wie z. B. die übermässigen und verminderten Dreiklänge und alle Septimen-Accorde. Es befremdet ihn ferner, dass der Ausdruck »Harmonie« nur für die Grundstellung der Accorde gebraucht wird, dass deren Umkehrungen aber stets Accorde und nicht Harmonien genannt sind, während für die Grundstellung der Accorde beide Ausdrücke in ganz gleichem Sinne gebraucht werden. Die Worte »Sext-Accord«, »Quartsext-Accord«, »Quintsext-, Terzquart- und Secund-Accord« werden als technische Ausdrücke gebraucht.

Es ist unnöthig hier zu erörtern, ob und in wie weit man die Ausdrücke »Harmonie« und »Accord« in gleichem Sinne gebrauchen kann; mir war es darum zu thun, mein Lehrbuch ohne jeden überflüssigen Wort-Apparat und ohne Rücksichtsnahme auf reichern und schönern Stil dem Schüler möglichst einfach, klar und fasslich zu unterbreiten. Wozu also zwei Ausdrücke, von denen der eine, dem Anfänger fremd und unklar, nur beschränkt angewendet wird, der andre, dem Schüler von vornherein bekannt, für alle Fälle ausreicht?

Und nun noch ein kurzes Wort an den Schüler. Wer den rechten Nutzen aus diesem Buche ziehen will, der darf

sich nicht damit begnügen, die darin aufgestellten Grundsätze und Regeln nur verstehen und kennen zu lernen. Er muss sie auch praktisch mit künstlerischer Freiheit anzuwenden wissen. Deshalb habe ich dem Buche eine sehr grosse Anzahl von Übungsaufgaben beigegeben, die in jedem einzelnen Falle von einfachern, leichtern zu verwickeltern schwierigern Arbeiten aufsteigen. Wolle Niemand sich damit begnügen nur einige dieser Aufgaben auszuarbeiten; eine jede derselben ist derart erfunden, dass der Schüler die Anwendung einer Regel in möglichst vielen und verschiedenen Fällen kennen lernt. Eine gründliche und vollkommne Kenntnis der Accorde und ihrer Verbindungen unter einander, wie sie der Künstler nicht nur für die eigne freie Composition, sondern auch beim Präludiren und Moduliren und für den rechten, verständnisvollen Vortrag der Meisterwerke unumgänglich nothwendig braucht, ist nur durch ernstes, fleissiges und ausdauerndes Arbeiten zu erlangen. Der Schüler begnüge sich auch nicht damit, die Übungs-Aufgaben als trockne Schulexercitien zu betrachten und sie nur unter diesem Gesichtspunkte zu bearbeiten. Schon hier findet der begabte Kunstjünger Gelegenheit, künstlerische Eigenschaften, als Feinsinn und Geschmack, Streben nach Wohlklang und nach guter Melodiebildung an den Tag zu legen. Es wird darum oft gut sein, ein und dieselbe Aufgabe mehrmals zu bearbeiten, sie in verschiedenen Lagen auszuführen, selbst da, wo eine bestimmte Lage als die bequemste und passendste angezeigt ist. Nur so wird der Schüler die Technik der Accordverbindungen, welche die Grundlage zu den contrapunktischen Studien und zur gesammten Compositionstechnik bildet, sicher und vollkommen beherrschen lernen.

Leipzig im Juli 1883.

S. Jadassohn.

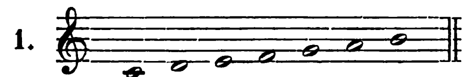
Inhaltsverzeichnis.

Erste Abtheilung.

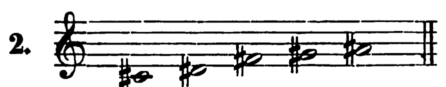
Erstes Kapitel.

Intervalle.

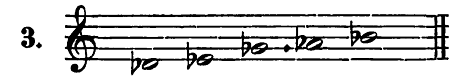
§ 1. Alles in der Musik zur Verwendung kommende Tonmaterial beschränkt sich auf sieben Haupttöne, von denen wir noch fünf Neben- oder Zwischentöne ableiten. Die sieben Haupttöne bilden in ihrer natürlichen Folge die diatonische Durtonleiter.



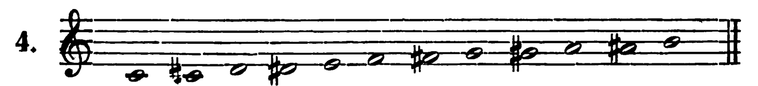
Von den Haupttönen werden durch die Erhöhung des ersten, zweiten, vierten, fünften und sechsten Tones um eine chromatische halbe Stufe die zwischen den Haupttönen befindlichen Nebentöne



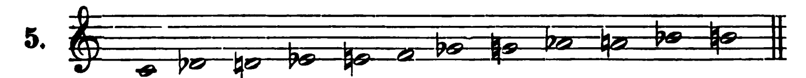
abgeleitet. Ebenso finden wir dieselben durch die Erniedrigung des zweiten, dritten, fünften, sechsten und siebenten Tones um eine halbe Stufe.



Alle zwölf Töne lassen sich daher in chromatischer Folge theils in diesen Tonzeichen



oder auch folgendermassen



darstellen. Dass auch noch andere enharmonische Darstellung derselben Töne möglich ist, setzen wir als bekannt voraus. Für unsere nächsten Zwecke bedürfen wir derselben nicht.

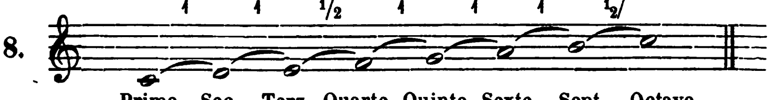
§ 2. Die Entfernung eines Tones von einem andern nennen wir Intervall; innerhalb der diatonischen Durtonleiter finden wir vom untersten, ersten Tone ausgehend und messend, den zweiten als Secunde des Grundtones, den dritten als dessen Terz, den vierten als dessen Quarte, den fünften als Quinte, den sechsten als Sexte, den siebenten als Septime und den achten als Octave. Den Grundton selbst nennen wir Prime.



Eine weitergehende Messung zeigt uns die None, Decime, Undecime, Duodecime als die Versetzung der Secunde, Terz, Quarte und Quinte in die höhere Octave:



Von den Intervallen der Durtonleiter nennen wir die Prime, Quarte, Quinte und Octave rein, die Secunde, Terz, Sexte und Septime gross. Die Entfernung eines Tones der Durtonleiter von seinem Nachbartone beträgt von der ersten Stufe (Prime) zur zweiten (Secunde) einen ganzen Ton, von der zweiten zur dritten (Terz) ebenfalls einen ganzen Ton, von dieser zur vierten Stufe (Quarte) einen halben Ton, von der vierten zur fünften Stufe (Quinte) einen ganzen Ton, von der fünften zur sechsten Stufe (Sexte) gleichfalls einen ganzen Ton, ebenso von der sechsten zur siebenten Stufe (Septime) einen ganzen Ton, von der siebenten zur achten Stufe (Octave) aber nur einen halben Ton.



Ganzton nennen wir also diejenige Entfernung zweier Nachbartöne der Tonleiter, zwischen denen durch chromatische Veränderung des einen oder des anderen Tones noch ein dazwischen liegender Ton gefunden werden kann; die geringste Entfernung eines Tones von einem andern nennen wir Halbton.

§ 3. Unter den Halbtönen unterscheiden wir grosse und kleine Halbtöne. Der grosse Halbton entsteht durch die Erhöhung, welche ein Kreuz bei der Note hervorbringt. So ist von *c* zum nächsten *cis*, von *g* zu dem darüber zunächst liegenden *gis* ein grosser Halbton.

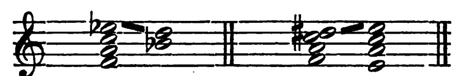
9.


Ebenso sind *d* zu *des*, *e* zu *es*, *g* zu *ges* grosse Halbtöne.

10.


Der kleine Halbton existirt nur zwischen zwei Nachbar-Tonstufen. Daher bilden die Entfernungen von *c* zu dem darüberliegenden *des*, von *cis* zum nächsten *d*, von *d* zu *es*, von *dis* zu *e* u. s. w. kleine Halbtöne.

Anmerkung. Wie falsch die in ältern Lehrbüchern ausgesprochene entgegengesetzte Ansicht ist, dass die durch ein chromatisches Zeichen hervorgebrachte Veränderung des natürlichen Tones zu diesem den **kleinen** Halbton bilde, die kleine Secunde dagegen den **grossen** Halbton darstelle, erhellt dem praktischen Musiker sofort durch die verschiedenen Auflösungen der gleichklingenden Accorde *f, a, c, es* und *f, a, c, dis.*

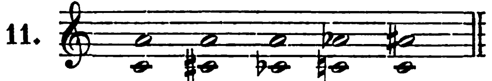


Das dem *D* näher gelegene *Es* verlangt nach *D*, das *Dis* nach *E*. In durchaus klarer Weise äussert sich Louis Lohse in seinem Aufsatze »Wider die Neuclaviatur« (Musikalisches Wochenblatt, 1883 Nr. 2) über diesen Punkt. Er sagt u. A.: »Jedenfalls thut die Ansicht, dass der kleine Halbton *c-cis*, der grosse *c-des* sei, ausserordentlichen Schaden. Die Sache ist doch umgekehrt. Nehmen wir $\bar{c}$ zu 256 Schwingungen an, so hat das absolut reine *Des* 268,04, das reine *Cis* aber $273^3/_8$ Schwingungen. Die kleine Secunde ist also wesentlicher enger als die übermässige Prime.«

Aus dem hier Gesagten ist die natürliche Fortführung des Leittones, sowie die natürliche Auflösung aller alterirten Accorde, und ebenso die der Septimenaccorde leicht erklärlich.

§ 4. Die innerhalb der Durtonleiter gefundenen Intervalle, welche wir vom Grundtone aus messend Secunde, Terz, Quarte,

Quinte, Sexte, Septime, Octave und None nannten, werden wesentlich andere, wenn wir einen der beiden das Intervall bildenden Töne durch ein chromatisches Zeichen um eine halbe Stufe erhöhen oder erniedrigen. So erscheint hier die Sexte *C*-*A*, je nachdem wir *c* in *cis* oder *ces*, *a* in *ais* oder *as* verwandeln, bald enger, bald weiter.

11. 

Diese Veränderungen der Töne eines Intervalls durch chromatische Erhöhung oder Erniedrigung des einen oder des andern oder beider Töne machen eine nähere Bestimmung der auf diese Weise sich darstellenden Intervalle nöthig.

Messung der Intervalle nach oben.

§ 5. Rein und gross hatten wir die Intervalle der Durtonleiter genannt. Die Erhöhung des obern Tones eines dieser Intervalle um eine grosse chromatische halbe Stufe macht aus dem reinen und grossen Intervall ein übermässiges. In diesem Falle wird auch die Prime, welche an und für sich kein Intervall, sondern ein Einklang (unisonus) ist, ein solches werden.

12. 

Erniedrigt man den obern Ton der grossen Intervalle um eine grosse chromatische halbe Stufe, so entsteht aus dem grossen das kleine Intervall.

Erhöht man den untern Ton des kleinen Intervalls um eine grosse chromatische halbe Stufe, so erscheint das verminderte Intervall.

Erhöht man den untern Ton der reinen Quarte, Quinte und Octave um eine grosse chromatische halbe Stufe, so erhält man aus dem reinen Intervall das verminderte.

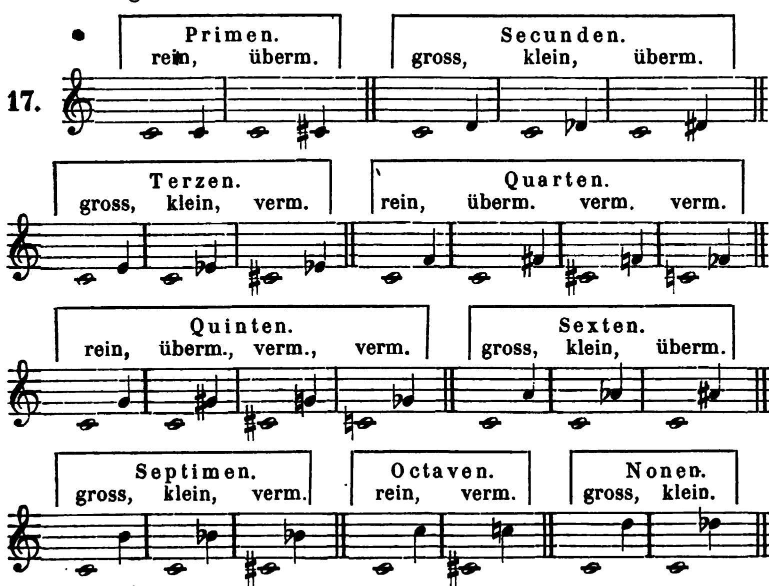
§ 6. Auch durch Erniedrigung des obern Tones der reinen Quarte und Quinte kann man die verminderte Quarte und Quinte erhalten und ist *c*-*ges* dem Intervalle *cis*-*g* ganz gleich. Verminderte Primen und Octaven kommen in reinen Accorden nicht vor. Ebenso sind für den Bau von Accorden verminderte Secunden, übermässige Terzen, verminderte Sexten, übermässige Septimen und verminderte Nonen nicht vorhanden.

Übersichtstafel der Intervalle.

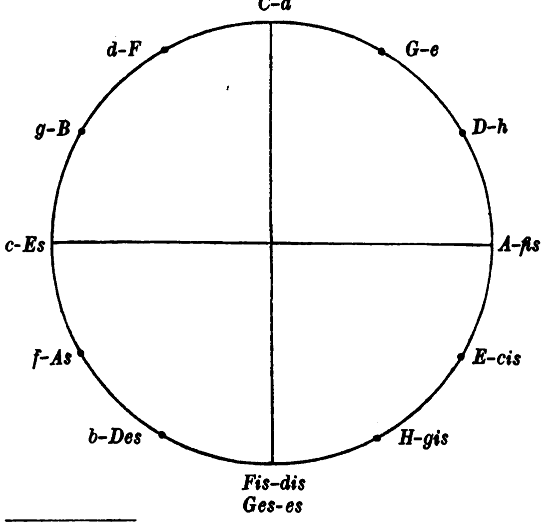


Anmerkung. In melodischer Folge kommen auch verminderte Primen vor, z. B.

Nach ihrer Reihenfolge geordnet stellen sich die für die Structur von Accorden und zufälligen Accordbildungen brauchbaren Intervalle folgendermassen dar:

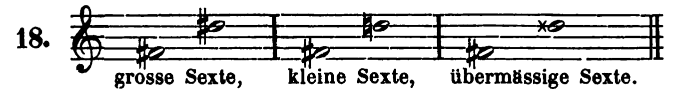


§ 7. Wir haben nunmehr alle bei der Zusammenstellung von Accorden nothwendigen Intervalle kennen gelernt und dieselben vom Tone *C* aus nach oben gemessen. Bei diesen Messungen haben wir die diatonische *C*-dur-Tonleiter als Normal-Tonleiter zu Grunde gelegt. Wollen wir von irgend einem andern Tone aus die Intervalle bestimmen, so werden wir hierbei die von diesem Tone ausgehende Durtonleiter zu Grunde legen. Obschon wir die Kenntniss aller Tonleitern bei dem an die Theorie der Musik herantretenden Kunstjünger als aus der Praxis bekannt voraussetzen dürfen, so wollen wir an dieser Stelle dem Schüler nochmals vor die Augen führen, dass wir zwei Tongeschlechter, das Dur- und das Moll-Geschlecht besitzen, und dem entsprechend zwei diatonische Tonleitern, die Durtonleiter und die Molltonleiter haben, welche, nach bestimmten Gesetzen gebildet, von jedem Tone aus stets in den gleichen Verhältnissen aufgebaut werden können. Wir haben diese Verhältnisse bei der *C*-dur-Tonleiter (siehe Nr. 8) kennen gelernt*). Sobald wir von irgend einem andern Tone als dem Tone *C* ausgehen, bedürfen wir bei dem Aufbau der Tonleiter der Versetzungszeichen und erhalten so die Tonleiter von *G* mit einem Kreuze (♯), die von *D* mit zwei, von *A* mit drei, von *E* mit vier, von *H* mit fünf und von *Fis* mit sechs Kreuzen. Mit einem bis zu sechs *Been* (*b*) erhalten wir die Tonleitern von *F*, *B*, *Es*, *As*, *Des* und *Ges*. Es sind demnach die mit einer Vorzeichnung versehenen Tonleitern nur als Versetzungen der *C*-dur und *a*-moll-Tonleiter zu betrachten. Eine reine Quinte auf- oder abwärts von *C* und *a* bedürfen wir ein Versetzungszeichen, um die Tonleiter in denselben Verhältnissen gestalten zu können. Je eine Quinte weiter müssen wir ein Versetzungszeichen mehr beifügen, um den gleichen Zweck zu erreichen. Wir zeigen das in diesem Bilde, welches der »Quintencirkel« genannt wird.

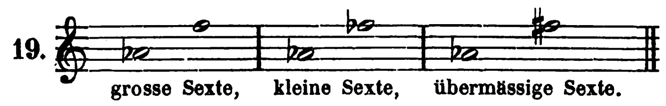


*) Die Bildung der Molltonleiter werden wir später eingehend beleuchten.

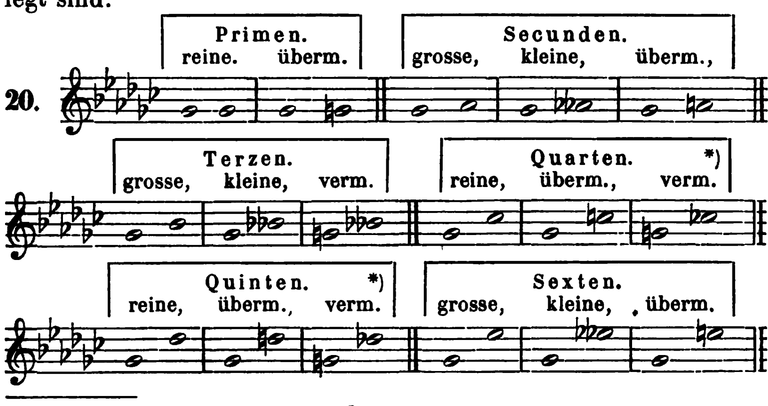
Wollen wir vom Tone *Fis* aus die grosse Sexte nach oben bestimmen, so finden wir dieselbe als sechsten Ton der *Fis*-dur-Tonleiter, welcher *Dis* heisst. Demnach wird die kleine Sexte *D*, die übermässige Disis heissen.



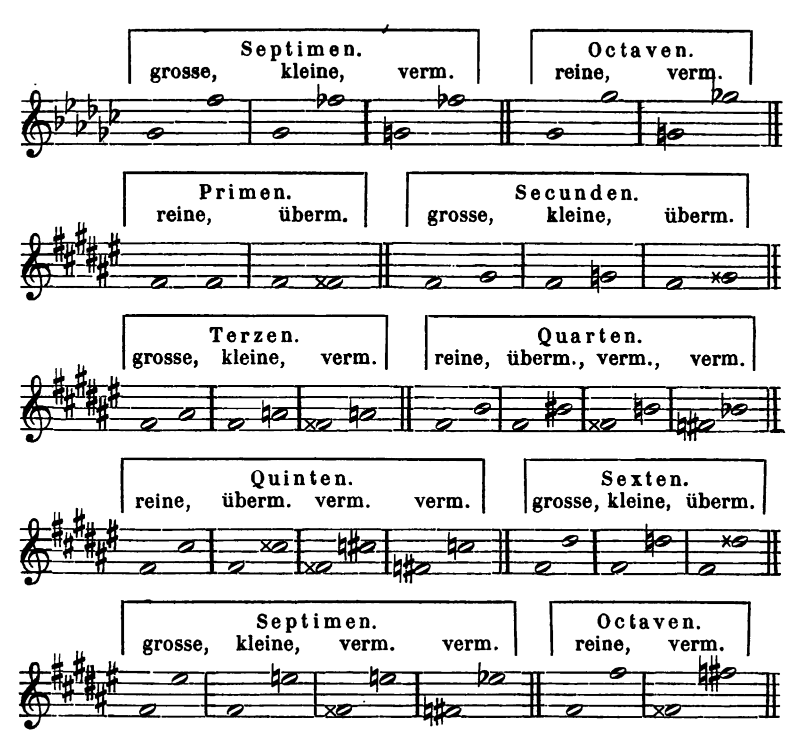
Suchen wir die grosse Sexte von *As*, so finden wir dieselbe als *f*, den sechsten Ton der *As*-dur-Tonleiter; demnach heisst die kleine Sexte *Fes*, die übermässige *Fis*.



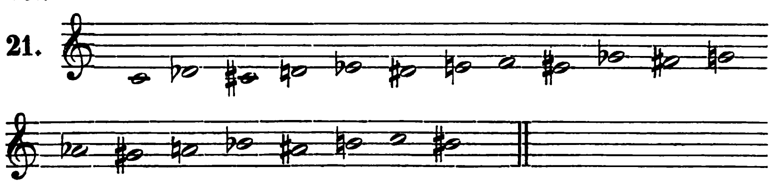
Wir bedürfen bei der genauen Bestimmung aller Intervalle aller Versetzungszeichen vom Doppel-*B* (♭♭), dem einfachen *B* (♭), dem Quadrat (♮), dem einfachen Kreuze (♯) an bis zum Doppelkreuze (×) und bedienen uns derselben zur chromatischen Erhöhung und Erniedrigung. Um dies dem Schüler recht anschaulich zu machen, fügen wir hier eine Tafel der Intervalle vom Tone *Ges* und von *Fis* aus gemessen bei. Man ersieht aus der Vorzeichnung, dass die Tonleitern von *Ges* und *Fis* der Messung zu Grunde gelegt sind.



*) Die verminderte Quarte und die verminderte Quinte kommen in der Praxis nicht vor; ebenso verhält es sich mit den entsprechenden Intervallen vom Tone *B*, *Es*, *Des* und *As* aus. Von jedem andern Tone aus gebildet finden wir dieselben in Accorden vor; nur die verminderte Quinte *B*-*Fes* kann gelegentlich vorkommen.



Die erste Arbeit des Schülers muss nun darin bestehen, alle Intervalle von allen Tönen aus zu notiren, wobei die musikalische Rechtschreibung der enharmonischen Töne ganz besonders zu beachten ist. Wir fügen zu diesem Zwecke ein Bild der enharmonisch-chromatischen Tonleiter, der wahren Tonhöhe entsprechend, bei.



Hieraus ergiebt sich, dass die kleine Secunde das engere, die übermässige Prime ihr gegenüber das weitere Intervall ist. Ebenso verhält es sich mit der kleinen Terz *C-es* und der übermässigen Secunde *C-dis*, der verminderten Quarte und der grossen Terz u. s. w.

§ 8. Schliesslich erwähnen wir noch, dass die Intervalle eingetheilt werden in vollkommene Consonanzen, in unvollkommene

Consonanzen und in Dissonanzen. Vollkommene Consonanzen sind die reine Prime (der Einklang), die reine Quarte, die reine Quinte und die reine Octave. Unvollkommene Consonanzen sind die grosse und kleine Terz, die grosse und kleine Sexte. Dissonanzen sind die grosse und kleine Secunde, die grosse und kleine Septime, die grosse und kleine None und alle übermässigen und verminderten Intervalle.



Zweites Kapitel.

Doppelte Messung der Intervalle.

§ 9. Sowohl bei der Lehre der Accorde, als auch bei den Studien im Contrapunkte sind wir gezwungen, das Verhältnis zweier Töne zu einander innerhalb einer Octave sowohl nach oben, wie nach unten ins Auge zu fassen. So stellt sich uns die Entfernung von *A* nach dem obern *E* als Quinte, nach dem untern *E* als Quarte, dar.

Messen wir die Intervalle der *C*-dur-Tonleiter nach oben, und versetzen wir die vom zweigestrichenen *C* gemessenen Intervalle um eine Octave, so stellt sich uns folgendes Bild dar.



Es ergiebt sich aus der reinen Prime bei der Versetzung in die untere Octave die reine Octave, aus der grossen Secunde die kleine Septime, aus der grossen Terz die kleine Sexte, aus der reinen Quarte die reine Quinte, aus der reinen Quinte die reine Quarte, aus der grossen Sexte die kleine Terz, aus der grossen Septime die kleine Secunde und aus der reinen Octave die reine Prime. Es bleiben also alle reinen Intervalle (vollkommene Consonanzen) bei der Versetzung in die untere Octave rein, alle grossen Intervalle werden klein, alle kleinen Intervalle werden gross.



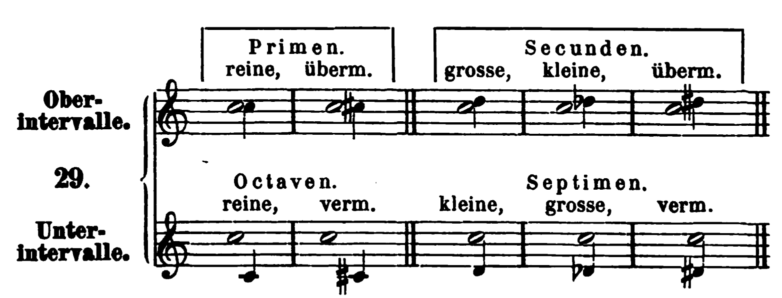
Alle übermässigen Intervalle werden vermindert.

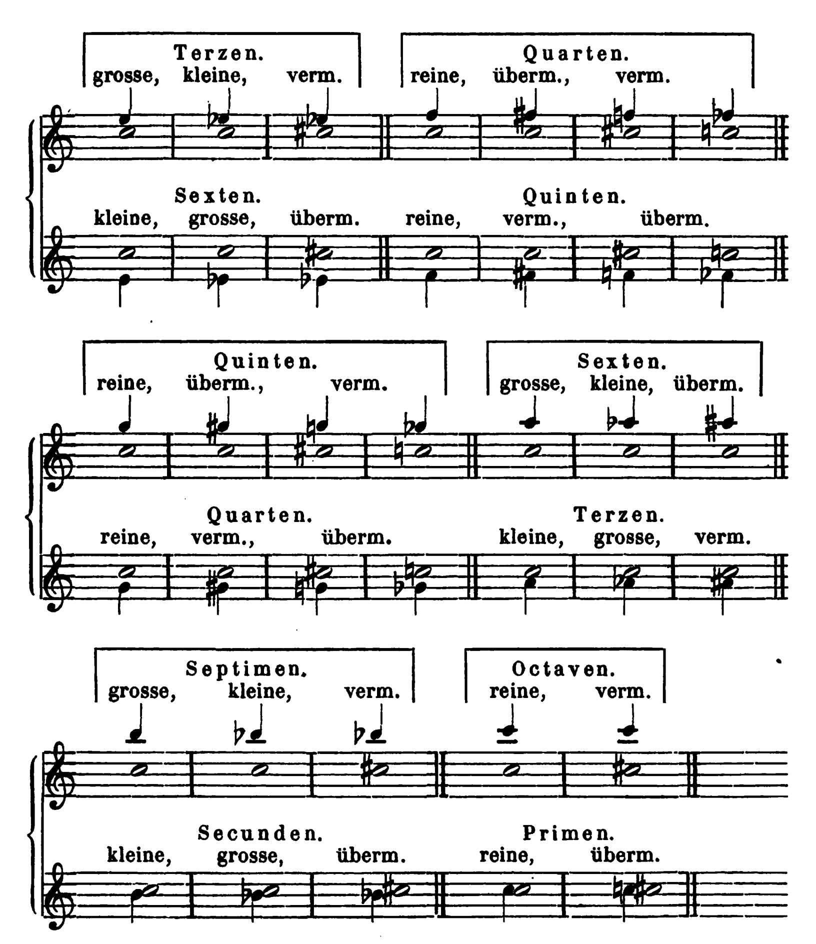


Alle verminderten Intervalle werden übermässig.



Der Übersichtlichkeit halber geben wir dem Schüler eine Tafel aller Intervalle nebst ihrer Versetzung in die untere Octave. Nach diesem Schema notire der Schüler alsdann alle Intervalle von allen andern Tönen aus gemessen, indem er dabei die andern 11 Durtonleitern zu Grunde legen muss.





Andere Versetzungen der Intervalle um eine Decime und Duodecime können wir vorderhand beiseite lassen. Wir werden dieselben aber bei den Übungen im doppelten Contrapunkte sorgfältig ins Auge fassen müssen.

Die Lehre von den Accorden.

Die Grund-Accorde und deren Umkehrungen, wie die von den Grund-Accorden abgeleiteten alterirten Accorde.

Drittes Kapitel.

§ 10. Alle Accorde werden eingetheilt in Dreiklänge, d. h. in solche, welche aus drei Tönen zusammengesetzt werden und in Septimen-Accorde, welche vier verschiedene Töne besitzen*).

Unter den Dreiklängen unterscheiden wir ferner zunächst selbstständige und unselbstständige Accorde.

Selbstständig nennen wir diejenigen Dreiklänge, welche nur aus consonirenden Intervallen, grosser oder kleiner Terz und reiner Quinte vom Grundtone aus gebildet werden. Unselbstständig sind dagegen diejenigen Dreiklänge, welche ein dissonirendes Intervall, verminderte oder übermässige Quinte besitzen.

Unselbstständig sind alle Septimen-Accorde.

Jeder unselbstständige Accord verlangt und bedingt eine Weiterführung zu einem selbstständigen Accorde**).

Da wir uns zunächst erst mit den Dreiklängen zu beschäftigen haben, so zeigen wir hier nur Beispiele von selbstständigen und unselbstständigen Dreiklängen.



a. enthält vom Grundton aus die grosse Terz *E* und die reine Quinte *G* und ist ein selbstständiger Dreiklang.

---

*) Wesshalb wir zufällige Accordbildungen, die in ältern Lehrbüchern als Nonen-Accorde, ja sogar als Undecimen- und Terzdecimen-Accorde gelehrt wurden, nicht als selbstständige Accorde betrachten dürfen, werden wir am Schlusse des Kapitels »über die Vorhalte« genau darlegen. Der Schüler wird alsdann Kenntnisse genug erlangt haben, um unserer Beweisführung folgen und dieselbe verstehen zu können.

**) Es können jedoch zwei oder mehrere unselbstständige Accorde aufeinanderfolgen, nur muss der letzte derselben sich in einen selbstständigen Accord auflösen.

b. enthält dagegen die dissonirende übermässige Quinte *gis* des Grundtones *c* und ist deshalb ein unselbstständiger Dreiklang.

c. enthält die kleine Terz und die reine Quinte vom Grundton aus, ist also ein selbstständiger Dreiklang.

d. dagegen fügt zur kleinen Terz *F* die dissonirende verminderte Quinte *Ais* vom Grundtone aus bei und ist darum der betreffende Dreiklang ein unselbstständiger.

§ 11. Jeder Dreiklang wird gebildet durch die Hinzufügung der obern Terz und Quinte zu dem angenommenen Grundtone. Je nach dem Verhältnisse, in welchem die Terz als grosse oder kleine Terz zum Grundtone steht, erhalten wir, falls die Quinte des Grundtones eine reine ist, den harten oder

Dur-Dreiklang,

gebildet mit grosser Terz und reiner Quinte vom Grundton aus (nach oben) und den weichen, oder

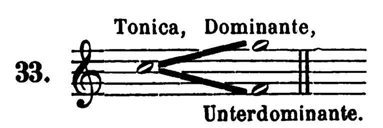
Moll-Dreiklang

mit kleiner Terz und reiner Quinte.



Wird das Verhältnis der Quinte zum Grundtone verändert, so erhalten wir noch andere Arten von Dreiklängen, die wir späterhin kennen lernen werden.

Auf jeder Stufe der Tonleiter kann ein Dreiklang gebildet werden; auf der ersten, der fünften und der vierten Stufe der Tonleiter finden wir die wichtigsten Dreiklänge, die Hauptdreiklänge genannt. Den erwähnten drei Stufen der Tonleiter, der Prime, der Quinte und der Quarte hat man die besonderen Namen, Tonica, Dominante und Unterdominante gegeben.



Danach wird der Dreiklang der ersten Stufe

Dreiklang der Tonica,

der der fünften Stufe

Dominant-Dreiklang oder Dreiklang der Dominante,

der der vierten Stufe

Unterdominant-Dreiklang oder Dreiklang der Unterdominante

genannt.

Die Innigkeit ihrer Beziehungen zu einander ersehen wir aus dieser Darstellung.



Von der Spitze des Dreiklangs der Tonica, der Quinte *G*, entwickelt sich nach oben der Dominant-Dreiklang, während der Grundton des Dreiklangs der Tonica die Spitze des Dreiklangs der Unterdominante bildet. Diese drei Dreiklänge enthalten alle Töne der *C*-dur-Tonleiter und charakterisiren in ihrer Zusammenstellung und kunstgemässen Verbindung die Tonart. Alle drei Hauptdreiklänge sind harte, Dur-Dreiklänge.

§ 12. Wollen wir diese Dreiklänge kunstgemäss mit einander verbinden, so bedienen wir uns als des darstellenden Mittels dazu eines gemischten vierstimmigen Gesangchores, zusammengesetzt aus Sopran und Alt, Frauenstimmen, Tenor und Bass, Männerstimmen*).

---

*) Der Grund, warum wir uns für diese, wie für alle anderen Übungen einen vierstimmigen gemischten Gesangchor als ausführenden Factor denken, ist leicht ersichtlich. Alle unsere Übungen sind vorbereitende Studien für den Contrapunkt. Der Contrapunkt aber bedingt die selbstständige Führung einer jeden Stimme und ist seinem innersten Wesen nach vocaler Natur. Wir haben es da nicht mit harmonischen Massen, mit Accorden oder mit einer prädominirenden Hauptmelodie zu thun, welcher sich alle anderen Stimmen als Accordbegleitung unterzuordnen haben, wie dies in modernen Compositionen für Pianoforte, für Harfe, für Orgel oder für Orchester häufig der Fall ist. Es soll vielmehr bei allen contrapunktischen Arbeiten, auch wenn diese nicht für Singstimmen gedacht sind, jede Stimme eine melodische sein und in diesem Sinne geführt werden. Unsere vorbereitenden Arbeiten in der Verbindung von Accorden hängen aber so eng mit den späteren Studien im Contrapunkt zusammen, sie ent-

Der Umfang der hohen Frauenstimmen (Sopran oder Discant genannt) im Chore lässt sich im Allgemeinen als vom $\bar{c}$ bis $\bar{\bar{g}}$, allenfalls $\bar{\bar{a}}$ annehmen. Die tiefen Frauenstimmen (der Alt) reichen vom *a* (allenfalls *g*) der kleinen Octave bis $\bar{\bar{c}}$, auch $\bar{\bar{d}}$. Die hohen Männerstimmen (der Tenor) entsprechen in der tiefen Octave dem Soprane und reichen vom *c* der kleinen Octave bis zum $\bar{g}$ oder $\bar{a}$. Die tiefen Männerstimmen (der Bass) haben einen Umfang von *G*, allenfalls auch *F* der grossen, bis zum *c*, gelegentlich auch wohl bis zum *des* und *d* der eingestrichenen Octave. Sopran und Bass nennen wir die äussern, Alt und Tenor die Mittelstimmen. Der Umfang der Singstimmen im Chore lässt sich also darstellen:



§ 13. Wollen wir einen Dreiklang durch einen vierstimmigen Chor geben lassen, so muss nothwendigerweise **ein** Intervall des Dreiklangs verdoppelt werden, und von zwei verschiedenen Stimmen entweder im Einklange oder in der Octave (oder Doppel-Octave) gesungen werden. Es gelten dafür folgende Grundsätze:

Jeder Ton des Dreiklangs kann verdoppelt werden; am besten eignet sich dazu der **Grundton**, weniger die **Quinte**, am wenigsten die **Terz**, weil diese — je nachdem sie eine **grosse** oder **kleine** Terz zum Grundtone bildet — beim Dur- und Molldreiklange als das Geschlecht charakterisirend am schärfsten hervortritt.

Wir können den Dreiklang der Tonica in *C*-dur in mannigfacher Weise für einen gemischten Singchor darstellen, z. B.:

---

halten sogar, dem Schüler anfangs noch unbewusst, soviel Contrapunktisches, dass wir von vornherein uns den Gesangchor als ausführendes Mittel für alle unsere Übungen denken und dem entsprechend arbeiten müssen.



Eine solche Anordnung, wo jede Stimme ihr eigenes System hat, nennen wir eine Partitur. Wir bedürfen derselben für unsre ersten, sehr einfachen Übungen aber noch nicht und wählen (der leichtern Übersichtlichkeit halber) für den Schüler die Darstellung auf zwei Systemen mit Violin- und Bassschlüssel. So notirt stellt sich uns Nr. 36 folgendermassen dar:



Wir sehen bei *a.* den Grundton im Sopran, bei *b.* u. *c.* im Alt, bei *e.* im Sopran, bei *g.* im Tenor, bei *k.* und bei *m.* im Alt verdoppelt; eine Verdoppelung der Quinte finden wir bei *d.* und bei *l.*; eine Verdoppelung der Terz findet statt bei *f.* und bei *i.* Auf die gleiche Weise werden wir auch die Dreiklänge der Dominante und der Unterdominante darstellen können.



§ 14. Wollen wir diese drei uns bis jetzt bekannten Dreiklangs-Accorde nach den Regeln des reinen Satzes mit einander verbinden, so gilt dafür als erster und vornehmlichster Grundsatz, die Stimmen so zu führen, dass die Ausführung für die Singenden

eine möglichst leichte, bequeme und natürliche sei. Darum behalten wir, wenn ein Ton zweien mit einander zu verbindenden Accorden gemeinschaftlich angehört, denselben gern in derselben Stimme bei und führen die andern Stimmen zu den ihnen zunächst liegenden Tönen des neuen Accordes.

So zeigt uns Beispiel 39 einige Verbindungen des Dreiklangs der Tonica und des Dominant-Dreiklanges in der Grundstellung, d. h. in derjenigen Stellung, in welcher der Grundton eines jeden Accordes im Basse liegt.

39.



In Beispiel 39 *a.* behält der Alt das *G*, welches dem Dreiklange der Tonica als Quinte, dem Dominant-Dreiklange als Grundton angehört. »Der Alt bleibt liegen«, wie man zu sagen pflegt. Im Beispiel 39 *b.* behält der Tenor das *G* bei, in 39 *c.* der Sopran u. s. w.

Die Verbindung des Dreiklangs der Tonica mit dem Unterdominant-Dreiklange zeigt Beispiel 40.

40.



§ 15. Wollen wir aber den Dreiklang der Unterdominante und den der Dominante aufeinander folgen lassen, so fehlt uns die verbindende Brücke eines den beiden Accorden gemeinschaftlich angehörenden Tones. In diesem Falle müssen wir die Töne des einen Accordes derart zu den Tönen des andern überführen, dass keine Stimme mit einer andern weder in **Einklangs-**, noch in **Octaven-** oder **Quinten-**Parallelen geführt wird. Folgende Fortschreitungen sind **durchaus fehlerhaft.**

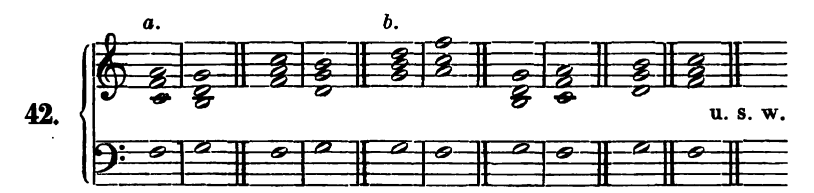
41.



In 41 *a.* bewegen sich Tenor und Bass im Einklange von *F* nach *G* und bilden gleichzeitig Quinten-Parallelen zum Alt, der von *c* nach *d* fortschreitet. Bei *b.* finden wir Octaven-Parallelen zwischen Sopran und Bass und Quinten-Parallelen zwischen Bass und Alt; bei *c.* sind Octaven-Parallelen zwischen Tenor und Bass; beide Stimmen bewegen sich zudem in Quinten-Parallelen mit dem Soprane. Beispiel 41 *d.* endlich zeigt Octaven-Parallelen zwischen Sopran und Bass und Quinten-Parallelen zwischen Tenor und Bass.

Um diese groben Fehler zu vermeiden, bleibt uns kein andres Mittel, als die Stimmen überhaupt nicht parallel mit einander weiter zu führen, dieselben vielmehr gegeneinander zu den zunächst gelegenen Tönen des zweiten Accordes schreiten zu lassen.

42.



Beispiel 42 *a.* zeigt richtige Verbindungen des Dreiklangs der Unterdominante mit dem der Dominante; Beispiel 42 *b.* zeigt dergleichen zwischen dem Dreiklange der Dominante und dem der Unterdominante.

§ 16. Der Schüler hat demnach drei verschiedene Bewegungsarten genau zu unterscheiden:

a. **die grade Bewegung.**
b. **die Seitenbewegung.**
c. **die Gegenbewegung.**

Grade Bewegung nennt man die schritt- oder sprungweise Bewegung zweier Stimmen in ein und derselben Richtung. Schrittweise können unter Umständen auch drei Stimmen in ein und derselben Richtung sich bewegen.

Grade Bewegung von vier Stimmen wird bei der Verbindung von Dreiklängen stets fehlerhafte Fortschreitungen ergeben und ist auch späterhin bei der Verbindung andrer Accorde sorgfältig zu vermeiden; nur in wenigen seltnen Ausnahmefällen wird sie gelegentlich zu gestatten sein. Beispiel 43 zeigt grade Bewegung zwischen zwei Stimmen.

43.



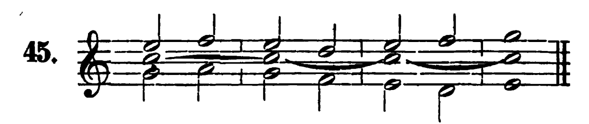
Beispiel 44 zeigt grade Bewegung von drei Stimmen.

44.



Die Seitenbewegung entsteht, wenn eine Stimme auf- oder abwärts schreitet, während eine andre liegen-bleibt. So macht in Beispiel 45

45.



sowohl die obere als die untere Stimme eine Seitenbewegung gegen die Mittelstimme.

Die Gegenbewegung haben wir bereits in den Beispielen 42 *a.* und *b.* kennen gelernt. Die Seiten- und Gegenbewegung sind das sicherste Mittel, fehlerhafte Fortschreitungen in Einklangs-, Octaven- und Quinten-Parallelen zu vermeiden. Sprungweise Führung dreier oder gar aller vier Stimmen von einem Accorde zu einem andern ist gleichfalls zu vermeiden. Nur Versetzungen desselben Accordes gestatten dies.

46.



Einklangs-, Octaven- und Quinten-Parallelen sind selbstverständlich nur in grader Bewegung möglich.

Die drei erwähnten Bewegungsarten der Stimmen sehen wir im folgenden Beispiele vereint.

47.



Hier bewegen sich der Sopran mit *c* und der Tenor mit *e* in grader, dem Alt gegenüber in Seiten- und dem Basse gegenüber in Gegenbewegung, während der Bass gleichzeitig eine Seitenbewegung gegen den Alt ausführt.

Anmerkung. Den Gründen hier nachzugehen, warum im reinen Satze Einklangs-, Octaven- und Quinten-Parallelen verboten sind, würde für den Schüler unverständlich sein.

§ 17. Aufgaben für die Verbindung der Hauptdreiklänge der Tonica, Dominante und Unterdominante.

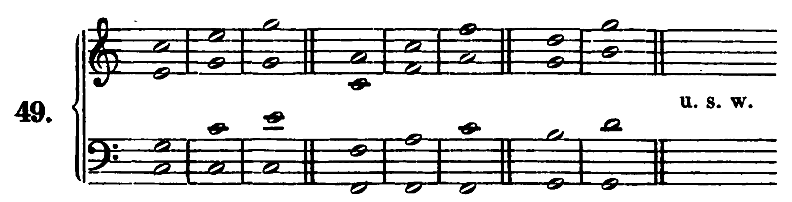
Wir bezeichnen den Bass zunächst mit den Stufenzahlen I, V und IV, weil die beregten Dreiklänge sich auf der ersten, fünften und vierten Stufe der Tonleiter vorfinden und geben anbei einige Beispiele. Die arabischen Ziffern 3 und 5 über der ersten Bassnote deuten die Stellung des Soprans als Terz oder Quinte des Accordes an. Soll der Sopran die Octave (oder Doppel-Octave) des Basses enthalten, so braucht dies keine Bezeichnung weiter; doch findet man in einigen Fällen, wo dies nothwendig oder erwünscht ist, gelegentlich auch die Ziffer 8 über der ersten Bassnote.



Alle diese Beispiele sind so geschrieben, dass die obern drei Stimmen Sopran, Alt und Tenor gedrängt bei einander liegen und den Umfang einer Octave nicht überschreiten. Diese Lage der

Stimme nennt man die enge. Wir werden uns bei unsern ersten Arbeiten ausschliesslich der engen Lage bedienen. Im Gegensatze dazu nennen wir diejenige Lage der Stimmen, in der Sopran, Alt und Tenor den Umfang einer Octave überschreiten die weite Lage. Folgende Accorde sind in weiter Lage notirt.

49.



Aus der weiten Lage entsteht die enge, wenn eine Stimme derart um eine Octave versetzt werden kann, dass die obern drei Stimmen den Umfang einer Octave nicht überschreiten. So sehen wir die Accorde des Beispiels 49 in enger Lage, wenn wir den Sopran in die tiefere Octave zwischen Alt und Tenor versetzen.

50.



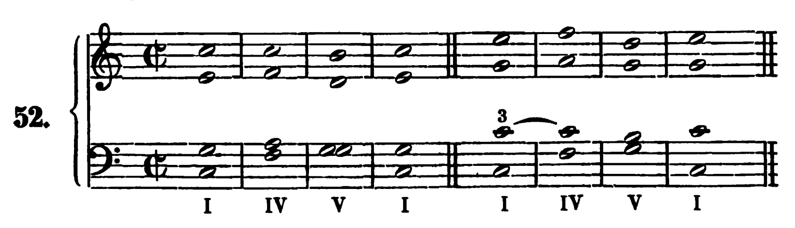
Auch wird durch die Versetzung des Tenors in die höhere Octave zwischen Sopran und Alt die enge Lage entstehen.

51.



Beispiel 48 würde sich durch Versetzung des Alts in die tiefere Octave folgendermassen in weiter Lage darstellen:

52.





Die hier folgenden Bässe, die Grundtöne der Hauptdreiklänge in verschiedenen Tonarten enthaltend, möge der Schüler nun als Aufgaben der Verbindung der Dreiklänge der Tonica, Dominante und Unterdominante nach der in Beispiel 48 gezeigten Art in enger Lage bearbeiten. Der Schüler hat unter die verschiedenen Bassnoten die Zahlen I, IV, V zu setzen, um sich darüber stets klar zu sein, dass er in verschiedenen Tonarten die Dreiklänge der ersten, vierten und fünften Stufe vor sich habe. Er möge sich von vornherein daran gewöhnen, in *C*-dur den Dreiklang *F-A-C* als Dreiklang der vierten Stufe und nicht als Dreiklang der ersten Stufe in *F*-dur zu betrachten. Der Dreiklang *F-A-C* wird in *F*-dur Dreiklang der Tonica, in *B*-dur Dominant-Dreiklang und in *C*-dur Unterdominant-Dreiklang sein. In *F*-dur wird er auf der ersten, in *B*-dur auf der fünften und in *C*-dur auf der vierten Stufe der Tonleiter stehen.

§ 18. Es erübrigt nunmehr noch auf die Schlussbildungen in diesen, wie in allen spätern Aufgaben aufmerksam zu machen. Der Schlussaccord eines jeden Stückes wird stets auf den guten Takttheil nach dem Abschlusse eines musikalischen Metrum's fallen, und demnach sowohl rhythmisch, wie metrisch ein Erstes sein müssen, wenn ein vollkommener, und nicht bloss ein Halbschluss erzielt werden soll. Nur dann wird der Hörer das Gefühl eines vollkommenen Schlusses erhalten.

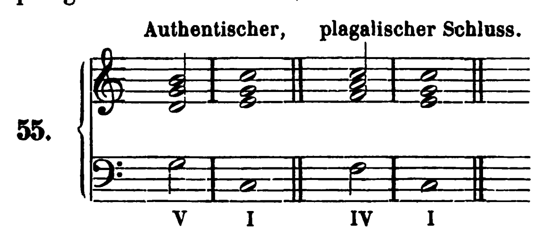
53. 

Beispiel 53 wird uns befriedigen, weil hier nach einem zweitaktigen Metrum, der *C*-dur-Accord auf den guten (ersten) Takttheil eines neuen Metrums fällt. Im Gegensatze dazu steht das jetzt folgende Beispiel 54.



Hier wird, weil der letzte Accord auf den zweiten (schwachen) Takttheil am Schlusse eines zweitaktigen Metrums fällt, Niemand das Gefühl eines vollkommenen Abschlusses haben können.

Dass der Schlussaccord immer der Accord der Tonica wird sein müssen, versteht sich von selbst. Vorbereitet kann derselbe sein durch den Dominant- oder durch den Unterdominant-Accord. Im ersten Falle erhalten wir den authentischen, im zweiten Falle den plagalischen Schluss.



Wir werden späterhin bei der Betrachtung der vollkommenen Schlusscadenz nochmals eingehender auf diesen Punkt zurückkommen.

Aufgaben.





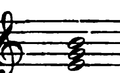
Alle Aufgaben sollen nur in enger Lage gearbeitet werden. Erst später, wenn der Schüler bereits einige Sicherheit im Satze erlangt und den Gebrauch der alten Schlüssel kennen gelernt hat, werden wir Aufgaben in weiter Lage zur Bearbeitung geben. Der Schüler soll unter den Bass dieser Aufgaben, wie überhaupt bei allen Aufgaben dieses Buches römische Zahlen zur Bezeichnung der Tonstufen unter den Bass setzen.

Viertes Kapitel.

Die Nebendreiklänge der Durtonart.

§ 19. Die auf der zweiten, dritten, sechsten und siebenten Stufe der Durtonleiter errichteten Dreiklänge nennen wir Nebendreiklänge. Die drei erstgenannten erweisen sich als Moll-Dreiklänge; sie enthalten (vom Grundton aus) eine kleine Terz und eine reine Quinte. Der auf der siebenten Stufe befindliche Dreiklang weist (vom Grundtone aus) eine kleine Terz und eine verminderte Quinte auf. Wir nennen ihn den verminderten Dreiklang. Da er ein dissonirendes Intervall, die verminderte Quinte, enthält, so ist er ein dissonirender, unselbstständiger Accord. Zur näheren Bezeichnung der drei Moll-Dreiklänge wählen wir kleinere römische Zahlen, für den verminderten Dreiklang die kleine römische Zahl VII mit einer Null VII⁰, wie dies allgemein Brauch ist. Die sämmtlichen Dreiklänge der Durtonleiter stellen wir nun der Reihe nach in diesem Bilde dar.



Dies sind die leitereignen Dreiklänge der *C*-dur-Tonart. Jeder dieser Accorde findet sich auch in andern Tonarten vor. Jeder derselben, mit Ausnahme des verminderten Dreiklangs, kann erster Dreiklang, Dreiklang der Tonica einer andern Tonart sein. Die harten Dreiklänge von *C*-dur können in andern Tonarten als Dominant- und Unterdominant-Dreiklänge und auch noch auf der sechsten Stufe (in Molltonarten) erscheinen. Auch der verminderte Dreiklang, den wir hier auf der siebenten Stufe kennen gelernt, kann in andern Tonarten (*c*-moll, *a*-moll) vorkommen. Alsdann gehören alle diese Accorde andern Tonfamilien (wie wir uns ausdrücken wollen) an, und erhalten eine andre Bedeutung, je nach ihrer Stellung in derselben. Der Schüler hat wohl zu beherzigen, dass der Dreiklang  hier nicht als Dreiklang der Tonica der Tonart *E*-moll auftritt, sondern als Dreiklang der dritten Stufe in *C*-dur, in welcher er ebenso leitereigner Accord ist, als wie in *G*-dur auf der sechsten Stufe. Die Wichtigkeit, die er in *E*-moll hat, besitzt er in keiner andern Tonart, denn dort ist er das Haupt, in andern Tonarten aber ein weniger bedeutsames Glied einer Tonfamilie.

§ 20. Wenn wir die uns nunmehr bekannten sieben Dreiklänge mit einander kunstgerecht verbinden wollen, so werden wir bei allen den Accorden, welche einen oder zwei Töne gemeinschaftlich haben, diese fast immer in denselben Stimmen beibehalten.

Zwei Töne gemeinschaftlich besitzen alle diejenigen Dreiklänge, welche eine Terz oder eine Sexte von einander entfernt liegen; z. B.

58.



Einen Ton gemeinschaftlich haben alle diejenigen Dreiklänge, welche eine Quarte oder Quinte von einander entfernt liegen. Doch müssen wir das Beibehalten dieses Tones in einem Ausnahmefalle untersagen. Wir sehen ihn hier in diesem Beispiele:



Die Führung der äussern Stimmen, des Soprans und Basses ist im Beispiel 59 *a*. durchaus unstatthaft. Diese beiden Stimmen bewegen sich miteinander in sogenannten

verdeckten Octavenparallelen.

§ 21. Verdeckte Octaven entstehen, wenn zwei Stimmen von verschiedenen Intervallen aus in grader Bewegung in eine Octave (oder Doppel-Octave) schreiten. Für unsere nächsten Arbeiten untersagen wir dem Schüler nur diejenigen verdeckten Octaven zwischen den äussern Stimmen, bei denen die eine der beiden Stimmen einen ganzen Ton aufwärts schreitet, wie dies im Beispiel 59 gezeigt ist*).

Zwischen dem Basse und einer Mittelstimme gestatten wir vorab die erwähnten verdeckten Octaven, wenn die Mittelstimme schrittweise in die Octave des Basses tritt, z. B.



---

*) **Abwärts** dahingegen tritt das Unangenehme der beregten verdeckten Octaven auch in den äusseren Stimmen viel weniger hervor; so ist die Folge von Accorden, wie sie Beispiel 60 giebt,



durchaus nicht zu tadeln, auch die Folge, wie sie Beispiel 59 *b*. aufwärts giebt, wäre zu gestatten, weil die nahe Verwandtschaft der beiden Accorde — der Dreiklang *A*, *c*, *E* ist in *E* moll Unterdominantdreiklang — die verdeckte Octaven-Parallele wesentlich abmildert. Näheres und Ausführlicheres darüber, wie über verdeckte Quinten in der zweiten Abtheilung dieses Buches.

Verdeckte Octaven können aber überhaupt nur dann entstehen, wenn entweder beide Stimmen von verschiedenen Intervallen aus sprungweise in eine Octave treten, z. B.


62.

was ganz unstatthaft ist, oder wenn die eine sprungweise und die andere schrittweise über einen Ganzton in die Octave tritt, wie Beispiel 63 zeigt.


63.

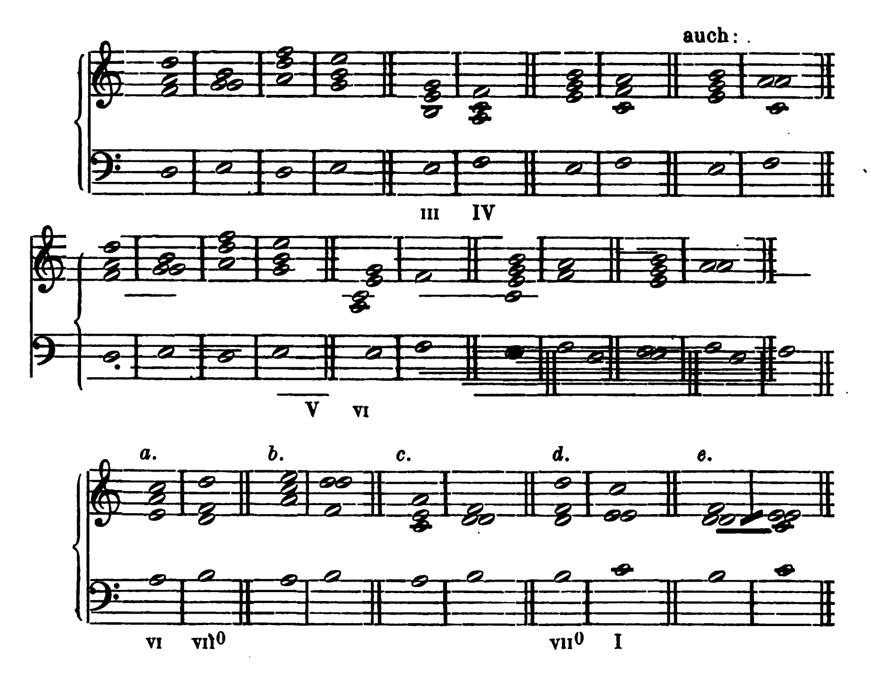
Dahingegen ist jede verdeckte Octave, bei der die eine Stimme sprungweise, die andere aber schrittweise über einen Halbton in die Octave tritt, zwischen allen Stimmen, auch den äussern, durchaus unbedenklich. Diese Verbindung von Accorden hat nicht allein nichts Hartes und Unangenehmes, sondern aufwärts zumal etwas sehr Natürliches und Anmuthendes an sich.


64.

§ 22. Zwischen zwei nebeneinander liegenden Dreiklängen werden sich nie gemeinschaftliche Töne vorfinden, wie wir dies bei der Verbindung der Dreiklänge der vierten und fünften Stufe bereits gesehen haben. In diesem Falle müssen wir stets die Gegenbewegung anwenden, um offne Octaven- und Quinten-Parallelen zu vermeiden. Es mögen hier einige derartige Accordverbindungen folgen.



65.



§ 23. In den mit den Buchstaben *a. b. c. d. e.* bezeichneten Accordverbindungen der Dreiklänge der sechsten und siebenten, sowie der siebenten und achten Stufe finden wir mit Absicht die Verdoppelung des Grundtones beim Dreiklange der siebenten Stufe vermieden. (Es ist dies der Ton *H* in *C*-dur.) Die siebente Stufe jeder Tonleiter heisst der Leitton. Dieser tritt, besonders wenn er als Terz des Dominant-Dreiklangs oder als Grundton des Dreiklangs der siebenten Stufe auftritt, sehr scharf hervor. Da seine natürliche Fortschreitung zumal in den äussern Stimmen eine kleine halbe Stufe aufwärts in die Octave des Grundtones erfolgen wird, falls der nächste Accord diesen Ton enthält, so wird der Leitton im reinen vierstimmigen Satze nur in solchen Fällen verdoppelt werden, wenn die Fortführung beider Leittöne zu den Tönen des folgenden Accordes ungezwungen und ohne fehlerhafte Stimmführung (Octaven-Parallelen) vermittelt werden kann.

Das folgende Beispiel giebt im zweiten Accorde des sechsten Taktes eine Verdoppelung des Leittons, die an dieser Stelle nicht nur nicht fehlerhaft ist, sondern vielmehr für die durch den Bass geforderte Accord-Verbindung der Dreiklänge der zweiten, siebenten und sechsten Stufe die beste Stimmenführung ergiebt. Die

drei Beispiele 66, 67 und 68 möge der Schüler als Vorbilder für die von ihm zu den Bässen unter Nr. 69 zu liefernden Arbeiten genau betrachten. Es folgen hier einige Erläuterungen zu den beregten Beispielen.



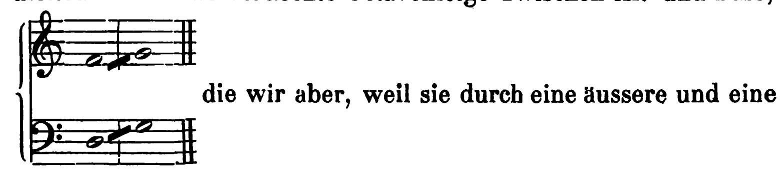
Takt *A* zeigt uns die Verbindung des Dreiklangs der ersten Stufe mit dem der sechsten. Der Bass zeigt durch die Zahl 8 an, dass der Sopran die Octave des Grundtones erhalten soll. Dieser Ton, wie auch das im Tenor liegende *E* gehören beiden Accorden gemeinschaftlich an. Wir behalten sie deshalb in beiden Stimmen bei und schreiben sie, — weil wir sie als gebundene, fortgesungene Töne betrachten, — in ganzen Noten, während wir den Alt von *G* zu *A*, dem nächsten Tone des Dreiklangs der sechsten Stufe führen. Die Verbindung dieses Accordes mit dem nun folgenden Dreiklange der vierten Stufe im Takt *B* wird auf dieselbe Weise bewerkstelligt. Sopran und Alt behalten *C* und *A* bei, der Tenor geht nach *F*. Die jetzt im Takt *B* folgende Verbindung der Dreiklänge der vierten und fünften Stufe kann nur durch die Gegenbewegung der drei obern Stimmen gegen den Bass ausgeführt werden. In derselben Weise geschieht in *C* und *D* die Verbindung der Dreiklänge der dritten, vierten und fünften Stufe durch die Gegenbewegung der drei obern Stimmen gegen den stufenweise aufwärts schreitenden Bass. Takt *E* zeigt dieselbe Accordverbindung, die wir von Takt *A* zu *B* bereits kennen gelernt, in andrer Stellung der obern Stimmen. Takt *F* zeigt uns die bereits oben erwähnte, hier gute Verdoppelung des Leittones. Von Takt *F* zu Takt *G* muss gegen den stufenweise abwärts schreitenden Bass die Gegenbe-

wegung angewendet werden, wobei der Leitton im Sopran in ungezwungener Weise aufwärts geführt wird. Takt *H* enthält dieselbe Accord-Verbindung, wie Takt *B*.

67.



Dieses Beispiel zeigt uns im Übergange vom zweiten zum dritten Takte eine verdeckte Octavenfolge zwischen Alt und Bass,



die wir aber, weil sie durch eine äussere und eine Mittelstimme hervorgebracht wird, vorab dem Schüler unbedenklich gestatten wollen. Takt 5 zeigt uns die Folge einer reinen und einer verminderten Quinte in absteigender Richtung in den Accorden:

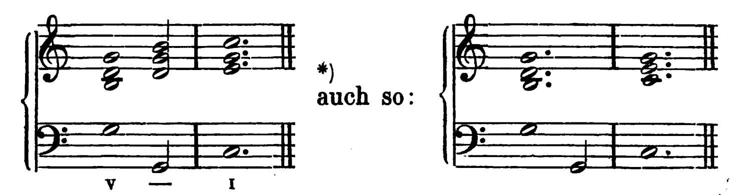


Diese Folge ist hier der Verdoppelung des Leittones, wie sie durch das Aufwärtsschreiten des Alts von *G* nach *H* entstehen würde, bei weitem vorzuziehen und überhaupt in den meisten Fällen gut zu heissen. Dahingegen wäre die Fortführung einer verminderten

Quinte aufwärts in eine reine immer zu vermeiden. Aus diesem Grunde muss der Alt abwärts geführt und die Terz *E* des Dreiklangs der ersten Stufe durch Alt und Tenor verdoppelt werden.

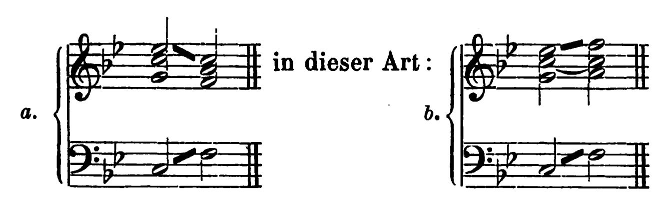


Im vorletzten Takte des Beispiels 67 springen die drei obern Stimmen in andre Stellung des Dominant-Dreiklangs. Dies wäre hier gar nicht nöthig, da der Schluss des Beispiels anstatt:



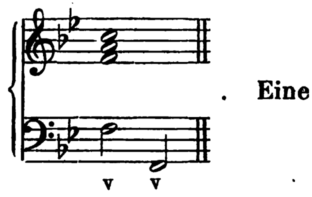
hätte gebildet werden können, dass der Sopran mit der Quinte des Dreiklangs der Tonica abschliesst.

§ 24. Das folgende Beispiel 68 zeigt uns im zweiten Takte die Gegenbewegung bei der Verbindung der Dreiklänge der zweiten und fünften Stufe, um verdeckte Octaven-Parallelen über den Ganzton zwischen den äussern Stimmen (Sopran und Bass) zu vermeiden, welche entstanden wären, wenn wir die beiden Dreiklänge anstatt in Gegenbewegung:



mit einander verbunden hätten. Hier macht bei *b.* der Sopran einen Ganztonschritt nach oben. Aus diesem Grunde ist die verdeckte Octavenführung zwischen Bass und Sopran schlecht. Im vorletzten Takte bleiben die drei obern Stimmen bei dem einen

*) Die sprungweise Führung der Stimmen ist hier, wo es sich nur um die Umstellung desselben Accordes handelt, ganz correct.

Octavsprung machenden Basse liegen: 

. Eine Bewegung der obern Stimmen ist in diesem Falle durchaus nicht nothwendig, da der Bass in der tiefern Octave auch wieder denselben Accord der fünften Stufe anzeigt. Der Schluss des Beispiels ist so gebildet, dass der Sopran die Terz des Dreiklangs enthält. Der Schüler ersieht daraus, dass der Sopran beim Schlusse keineswegs immer die Octave des Grundtones vom Dreiklange der Tonica geben müsse, — eine irrige Ansicht, in der viele Anfänger häufig genug befangen sind —. Der Sopran kann auch die Terz oder Quinte des Schluss-Dreiklangs geben.

68. 

Bevor der Schüler an die Ausarbeitung der Aufgaben unter Nr. 69 geht, möge er Beispiel 66 nach *B*, *A* und *As*-dur, Beispiel 67 nach *D*-, *Des*-, *Es*- und *H*-dur transponiren. Er wird sich dadurch die Dreiklänge der Durtonleiter in andern Tonarten besser einprägen, als wenn er nur die in *C*-dur notirte Accordtafel 57 in alle andern Tonarten überträgt. In Nr. 57 ist das Accord-Material ohne Verbindung neben einander aufgestellt; in den Beispielen 66 und 67 sieht er die Accorde in natürlicher Verbindung miteinander. Auch die Aufgaben unter Nr. 69 sind in die dort angezeigten Tonarten zu transponiren.

Aufgaben.

69. 



Auch nach *D* zu transponiren.

§ 25. Die letzte Aufgabe *d* von Nr. 69 giebt uns zu einigen Betrachtungen Veranlassung. Der Leitton wird in Takt 5 beim NB. verdoppelt werden müssen, weil dies die beste Stimmenführung zu dem mehrere Takte hindurch in ganz gleichen Intervallen fortschreitenden Basse ist. Eine solche consequente Bassführung, welcher alsdann auch die Führung der obern Stimmen entspricht, nennt man Sequenz. Es stellt sich Beispiel *d*. also derart dar:



Dieses Beispiel lässt sich allenfalls auch so bearbeiten, dass der Sopran mit der Quinte des Dreiklangs der Tonica beginnt:



und so mag es der Schüler weiterführen. Eine der consequenten Bassführung entsprechende Ausführung dieses Beispiels als Sequenz in der Weise, dass der Sopran mit der Octave des Grund-

tones beginnt, wäre wegen der in den äussern Stimmen alsdann hervortretenden verdeckten Octaven-Parallelen unthunlich, abgesehen davon, dass die obern Stimmen ihren Umfang überschreiten müssten.



Anmerkung. In gewissen Sequenzen kann man der Sequenz zuliebe von dem Principe abweichen, die zwei Accorden gemeinschaftlichen Töne in denselben Stimmen beizubehalten. Z. B. würde man den folgenden Bass:



ebenso in dieser Art:

als in dieser Weise:



bearbeiten, in *G*-dur auch so ausführen können:



Fünftes Kapitel.

Die Molltonleiter und ihre Dreiklänge.

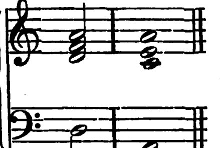
§ 26. Die der Durtonleiter nächstverwandte Molltonleiter hat mit derselben gleiche Vorzeichnung; sie geht vom sechsten Tone der Durtonleiter aus, oder, was dasselbe sagt, ihr Grundton ist eine kleine Terz unter dem Grundton der parallelen Durtonleiter. So wird *a*-moll zu *C*-dur, *d*-moll zu *F*-dur, *e*-moll zu *G*-dur, *g*-moll zu *B*-dur u. s. w. gehören. Der Vorzeichnung entsprechend müssten demnach die Töne beider Tonleitern ganz gleich bleiben, und die Molltonleiter erhielte nur durch die vom sechsten Tone der Durtonleiter ausgehende Folge derselben Töne einen andern Charakter.

71. 

Die solchergestalt veränderten Folgeverhältnisse derselben Töne, wie sie die *C*-dur-Tonleiter enthält, geben der vom Tone *a* ausgehenden *a*-moll-Tonleiter einen ganz andern Charakter. Die Verhältnisse der einzelnen Töne in dieser Reihenfolge ergeben vom ersten zum zweiten Tone einen Ganztonschritt, vom zweiten zum dritten einen Halbton, vom dritten zum vierten einen Ganzton, ebenso vom vierten zum fünften, vom fünften zum sechsten einen Halbton, vom sechsten zum siebenten und von diesem zum achten Tone je einen Ganzton.

72. 

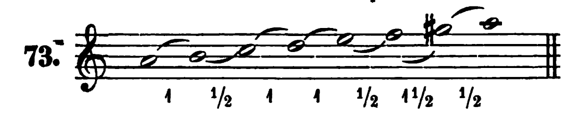
Da aber der authentische Schluss, wie wir ihn im Beispiel 55 gezeigt haben, stets nur durch einen harten Dominant-Dreiklang vor dem Schlussaccorde gebildet werden kann, so würden wir nach der in Nr. 71 und 72 dargestellten Molltonleiter nur den


Plagal-Schluss:  in Tonstücken aus Molltonarten

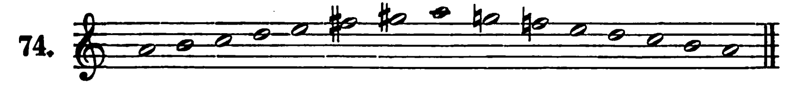
zur Anwendung bringen können. Zu dem Zwecke, den Dominant-

dreiklang als Durdreiklang bilden zu können, um mittels dieses harten Dreiklangs auch den authentischen Schluss in der Molltonart zu besitzen, erhöhen wir die siebente Stufe um eine grosse halbe Stufe. Dieser Ton erhält hierdurch, d. h. durch sein Verhältnis als kleine halbe Tonstufe zur Octave des Grundtons Leitton-Charakter und tritt als Leitton in den drei Dreiklängen der Molltonleiter, in welchen er enthalten ist, sehr scharf hervor*).

Die zur Bildung der Accorde nothwenige Molltonleiter hat also die folgende Tonreihe in den durch Zahlen angedeuteten Entfernungs-Verhältnissen der einzelnen Töne von einander:



Wir nennen diese Tonreihe die **harmonische** Molltonleiter zum Unterschiede von der zur Bildung von Melodie mit aufwärts der Erhöhung, abwärts der Erniedrigung der sechsten und siebenten Stufe gebildeten **melodischen** Molltonleiter.



Der Grund, weshalb wir in der **harmonischen**, d. i. in der zur Bildung der Accorde nothwendigen Molltonleiter eine chromatische Erhöhung der sechsten Stufe nicht gebrauchen, wird durch die Bildung des Plagal-Schlusses sofort klar, da dieser in Moll **niemals** durch einen dem Dreiklange der Tonica vorausgehenden **harten** Unterdominant-Dreiklang erfolgen könnte. Die Folge bei 75



ist unnatürlich, die bei 76:

---

*) Die chromatische Erhöhung des siebenten Tones der Molltonleiter muss jedesmal beim Vorkommen dieses Tones besonders angezeigt werden. Ein Anzeigen derselben beim Beginne eines Tonstückes ein für allemal würde leicht zu Irrungen führen und auch in sich selbst Widersprüche enthalten. Die Molltonart behält stets die gleiche Vorzeichnung mit ihrer parallelen Durtonart.

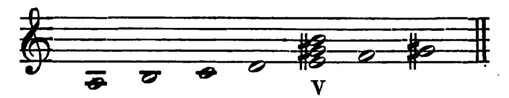


natürlich.

§ 27. Die Hauptdreiklänge der Molltonleiter finden wir, wie in der Durtonleiter, auf der ersten, vierten und fünften Stufe. Der der ersten und vierten Stufe sind Molldreiklänge.



Der Dominantdreiklang wird durch die Erhöhung der siebenten Stufe ein h a r t e r Dreiklang.



Er ist also in **Dur**, wie in **Moll ganz gleich** gebildet; *E*, *Gis*, *H* wird ebensowohl in *A*-dur, wie in *a*-moll Dominant-Dreiklang sein. Diese drei Hauptdreiklänge der Molltonleiter zeigen dieselben Beziehungen zu einander, wie die im Beispiel 34 dargestellten Hauptdreiklänge in Dur.

Hauptdreiklänge in Moll.

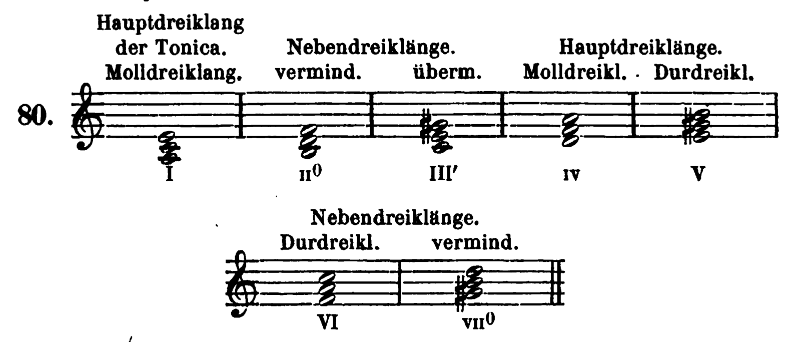


Auf den übrigen Stufen der Molltonleiter finden wir die Dreiklänge:



Die der zweiten und siebenten Stufe sind v e r m i n d e r t e, der der sechsten Stufe ist ein h a r t e r Dreiklang. Auf der dritten Stufe finden wir eine neue Accord-Gestaltung. Wir sehen einen Dreiklang mit g r o s s e r Terz und ü b e r m ä s s i g e r Quinte. Wir nennen ihn den **übermässigen Dreiklang.** Er wird, wie schon im Beispiel 79 gezeigt ist, mit III′ bezeichnet.

Die Dreiklänge der Molltonleiter in ihrer Reihenfolge sehen wir in Beispiel 80.



Wir haben in der Molltonart nur vier selbstständige Dreiklänge. Es sind dies die drei Hauptdreiklänge der ersten, vierten und fünften Stufe und der Nebendreiklang der sechsten Stufe. Unselbstständig sind die dissonirenden Dreiklänge der zweiten, dritten und siebenten Stufe. Die grössere Anzahl der dissonirenden Dreiklänge der Molltonart — drei gegen einen der Durtonart — entsteht aus der nothwendigen chromatischen Erhöhung der siebenten Stufe der Molltonleiter. Sowohl durch diese unselbstständigen, dissonirenden Accorde, als ganz besonders durch die einen ganzen und einen halben Ton betragende Entfernung von der sechsten zur siebenten Stufe entstehen für die Verbindung der Dreiklänge der Molltonart untereinander Schwierigkeiten, die wir näher beleuchten werden.

Folgen von Dreiklängen, wie die im Beispiel 81 notirten:



werden wir in unsern Aufgaben überhaupt nicht bringen, obschon gegen die Stimmenführung in diesen Fällen nichts einzuwenden wäre*).

---

*) Es gilt im reinen Satze als Princip, Dissonanzen vorzubereiten und sie in Consonanzen aufzulösen. Die Folge von mehreren dissonirenden Dreiklängen, von denen der erste nicht vorbereitet, der zweite sich nicht in einen consonirenden Accord auflöst, ist demnach als gegen die Grundsätze des reinen Satzes (strengen Stiles) verstossend zu vermeiden.

§ 28. Der übermässige Secund-Schritt von der sechsten zur siebenten Stufe in der Molltonleiter ist ein melodisch nicht leicht rein und sicher zu intonirendes Intervall*). Man muss ihn daher bei der Verbindung der Accorde der sechsten und siebenten Stufe, wie auch bei allen den Accordverbindungen, wo er zu Tage treten könnte, sorgfältig vermeiden.

Folgende Accordverbindungen sind ganz schlecht:



§ 29. Bei der Verbindung der Dreiklänge der fünften und sechsten Stufe können wir den übermässigen Secundschritt nur dadurch vermeiden, dass wir, wenn der Dominantdreiklang voransteht, im darauffolgenden Dreiklange der sechsten Stufe die Terz verdoppeln. Geht der Dreiklang der sechsten Stufe voran, so geben wir ihn mit verdoppelter Terz. Hier einige Beispiele dieser Accordverbindung.

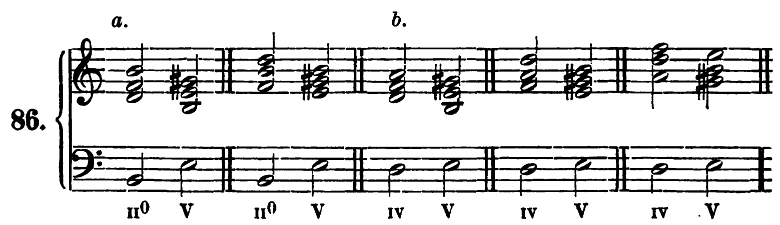


*) Dies tritt am schwierigsten hervor, wenn nach der sechsten Stufe die siebente aufwärts als Leitton scharf und rein intonirt werden soll. Leichter ist es freilich, wenn abwärts nach der Octave des Grundtons die siebente Stufe zuerst und dann die sechste intonirt wird. Wir müssen aber dem Schüler beide Fortschreitungen, sowohl nach oben wie nach unten, in den Aufgaben dieses Lehrbuches streng untersagen.

Bei der übrigens nur selten vorkommenden Verbindung der Dreiklänge der zweiten und dritten Stufe wird der übermässige Secundenschritt durch die (schon durch den stufenweise gehenden Bass nothwendige) Gegenbewegung zu vermeiden sein.

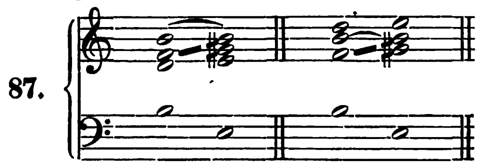


Ebenso werden wir die Gegenbewegung bei der Verbindung der Dreiklänge der zweiten und fünften, und denen der vierten und fünften Stufe anwenden, obschon bei der Verbindung der Dreiklänge der zweiten und fünften Stufe offene Octavenparallelen durch die grade Bewegung nicht entstehen könnten.



Wir mussten in Beispiel 86*a.* von dem Grundsatze einen zweien Accorden gemeinschaftlichen Ton in derselben Stimme beizubehalten absehen; denn wir konnten (in enger Lage) den Ton *H* nicht liegen lassen und konnten *F* nicht nach *gis* führen.

Fortschreitungen dieser Art:

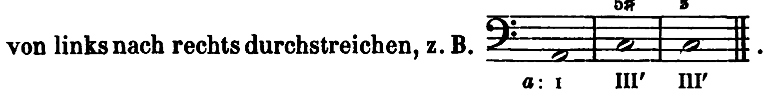


sind stets zu vermeiden*).

---

*) In die weite Lage übergehend könnte man auch *H* in derselben Stimme behalten, z. B. . Der Schüler soll aber vorab

§ 30. Da die chromatische Veränderung der siebenten Stufe der Molltonleiter jedesmal besonders vorgezeichnet werden muss, so werden wir dieselbe, sobald sie in einem durch den Bass angedeuteten Accorde enthalten ist, jedesmal durch das betreffende Zeichen ♮ ♯ oder × über der Bassnote anzeigen, und zwar derart, dass das betreffende Zeichen ohne Zahl sich jedesmal auf die Terz der Bassnote bezieht. Bezieht es sich auf ein anderes Intervall des Basses — in unsern nächstfolgenden Aufgaben kann dies nur die Quinte des Basses sein — so setzen wir die betreffende Zahl über die Bassnote und fügen der Zahl das nothwendige Versetzungszeichen bei; ist dieses Versetzungszeichen ein Kreuz (♯), so genügt es auch, wenn wir die Zahl in der Richtung von unten nach oben und zwar von links nach rechts durchstreichen, z. B.



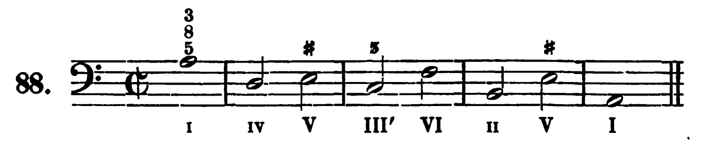
Obschon der Dreiklang in der Grundstellung gewöhnlich nicht mit Zahlen bezeichnet wird, so ist doch in diesem Falle die Angabe der zu erhöhenden Quinte des Basses durch Zahl und Zeichen oder durch Zahl und Strich nothwendig. Auch kann eine Bezeichnung des Dreiklanges am Anfange — wie wir bereits wissen — nöthig sein, um die Stellung des Soprans und demgemäss auch die der andern Stimmen anzugeben. Diese Bezeichnung kann durch die Zahlen 3, 5, 8 oder durch $^{5}_{3}$, $^{8}_{5}_{3}$, im folgenden Falle auch durch $^{3}_{8}_{5}$



angegeben werden.

Der folgende Bass verlangt also durch seine Bezifferung

88.



1. die Stellung der obern Stimmen derart, dass der Sopran $\bar{\bar{c}}$, der Alt $\bar{a}$ und der Tenor $\bar{e}$ erhält. Daraus ergiebt sich die

---

nur in enger Lage arbeiten, damit ihn Schwierigkeiten der Stimmführung in weiter Lage nicht verwirren. Wir bedürfen zudem derselben für unsere nächsten Zwecke gar nicht.

Fortführung der obern Stimmen nach den uns bekannten Gesetzen der Stimmführung;

2. giebt das ohne Ziffer über der dritten Bassnote *E* befindliche ♯ den Hinweis, die Terz der Bassnote im Dominantdreiklange chromatisch zu erhöhen;
3. zeigt die über der vierten Bassnote *C* stehende durchstrichene Ziffer fünf (5) an, dass die Quinte des übermässigen Dreiklangs *gis* heissen muss.

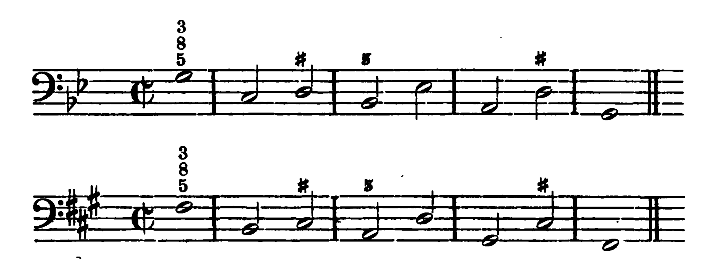
Hier folgt das ausgearbeitete Beispiel.



Der Schüler möge das Beispiel 89 nach *c*-moll, *h*-moll, *b*-moll, *gis*-moll, *g*-moll, *fis*-moll und *f*-moll transponiren, um sich die Dreiklänge der Molltonleiter auch in andern Tonarten vor die Augen zu führen. Wir geben ihm zu diesem Zwecke den transponirten Bass mit den nach der Tonart nothwendigen Versetzungszeichen.

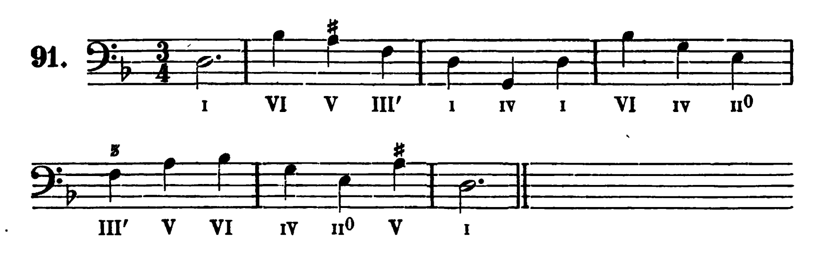
Alle über den Bassnoten befindlichen Zahlen und Zeichen nennt man **Generalbassschrift**.





§ 31. Der folgende Bass zeigt uns im zweiten Takte die Verbindung des Dreiklangs der sechsten Stufe mit dem der fünften und im fünften Takte die Verbindung des Dominantdreiklangs mit dem Dreiklange der sechsten Stufe.

91.



Im zweiten Takte konnte über der dritten Note *F* die Zahl und das chromatische Zeichen wegbleiben, ebenso auch das chromatische Zeichen im fünften Takte über der zweiten Note *A*. In beiden Fällen war im gleichen Takte die chromatische Erhöhung der siebenten Stufe der Tonleiter bereits angezeigt. Wir machen darauf aufmerksam, dass auch in diesen Aufgaben jedes chromatische Zeichen für die ganze Dauer des Taktes Geltung bewahrt.

Es folgen hier zwei Bearbeitungen des Basses unter Nr. 91, welche der Schüler aufmerksam betrachten und alsdann nach *Es*-moll und *Cis*-moll transponiren möge, bevor er an die eigene Bearbeitung der unter Nr. 93, 94, 95 gegebenen Bässe geht.

92.





Aufgaben.

93. 

Die Stellung der ersten Soprannote ist beizubehalten bei der Transposition dieses Beispiels nach *c-*, *h-*, *b-*, *gis-*, *g-*, *fis-* und *f*-moll.

94. 

Beispiel 94 soll bei der Bearbeitung in *cis-* und *d*-moll mit der Octave des Basses, bei der Bearbeitung in *e-* und *es*-moll mit der Quinte des Basses im Sopran beginnen.

95. 

Zum Schlusse dieses Kapitels geben wir dem Schüler noch eine Übersichtstafel aller Dreiklänge der Dur- und Molltonleiter:



Ihrer Structur nach unterschieden sich diese Dreiklänge. Wir fanden harte Dreiklänge auf der ersten, vierten und fünften Stufe der Durtonleiter und auf der fünften und sechsten Stufe der Molltonleiter. Weiche Dreiklänge fanden wir auf der zweiten, dritten und sechsten Stufe der Durtonleiter und auf der ersten und vierten der Molltonleiter. Den verminderten Dreiklang haben wir auf der siebenten Stufe der Durtonleiter und auf der zweiten und siebenten Stufe der Molltonleiter gefunden. Den übermässigen Dreiklang fanden wir auf der dritten Stufe der Molltonleiter.

Sechstes Kapitel.

Umkehrung oder Versetzung der Dreiklänge.

§ 32. Wenn alle bisher gestellten Aufgaben selbst in correctester Lösung etwas Gezwungenes, Steifes, ja sogar Unnatürliches an sich haben, so liegt dies einestheils daran, dass wir es nur mit Dreiklängen allein zu thun hatten, anderntheils aber daran, dass wir diese Accorde nur in der Grundstellung zur Anwendung bringen konnten, d. i. in derjenigen Stellung, in welcher der Bass stets den Grundton des Accordes giebt. Der Bass kann aber auch die Terz oder die Quinte des Dreiklangs geben. In diesem Falle reden wir nicht mehr von der Grundstellung des Dreiklangs, sondern wir nennen die in dieser Weise veränderte Gestaltung eines Accordes

Umkehrung, oder auch **Versetzung.**

Die zwei möglichen Umkehrungen des Dreiklangs nennen wir:

a. Wenn die Terz des Dreiklangs im Basse liegt, den **Sext-Accord,**

b. wenn die Quinte des Dreiklangs im Basse liegt, den **Quartsext-Accord.**

Wir können *jeden* Dreiklang in Sext-Accord- oder Quartsext-Accord-Stellung gebrauchen. Es ist selbstverständlich, dass hierdurch nicht **neue** Accorde entstehen, sondern nur andere Gestaltungen **eines und desselben** Accordes.

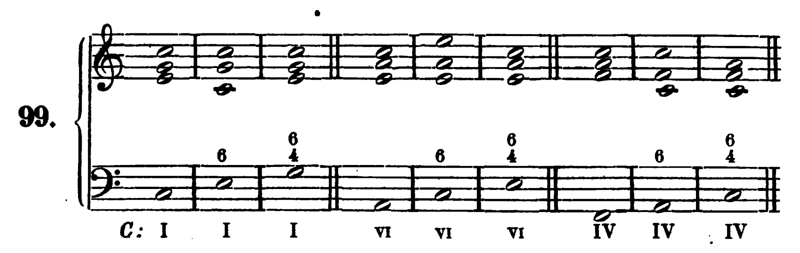
Die Grundstellung eines Dreiklangs wurde bekanntlich nur ausnahmsweise, z. B. am Anfange eines Stückes (um die Stellung des Soprans oder aller Stimmen genau anzugeben), durch eine Ziffer 3, 5, 8, $\substack{5\\3}$, $\substack{8\\5\\3}$, $\substack{3\\8\\5}$ bezeichnet; inmitten eines Stückes geschah dies nur durch ein chromatisches Zeichen über der Bassnote für die Terz und durch die Ziffer 5 mit chromatischem Zeichen für die Quinte, wenn eine chromatische Veränderung dieses Intervalles (in der Molltonart) nöthig war. Die Sext-Accordstellung eines Dreiklangs aber müssen wir mit der Ziffer 6, oder mit $\substack{6\\3}$, oder mit 6 und einem chromatischen Zeichen unter der 6 für die Terz des Basses geltend bezeichnen, sobald die Terz des Basses eine chromatische Veränderung verlangt. Den Quartsext-Accord bezeichnen wir stets mit $\substack{6\\4}$ über der Bassnote.

Wir werden daher über der Note *C* ohne Ziffer (oder mit einer 3, 5, 8 etc. bezeichnet) den Dreiklang von *C* in der Grundstellung *C*, *E*, *G* errichten. *C* mit einer 6 darüber (auch $\substack{6\\3}$) giebt uns die Sext-Accord-Stellung desjenigen Dreiklangs an, in dessen Grundstellung *C* die Terz ist. *C* mit $\substack{6\\4}$ bezeichnet die Quartsext-Accord-Stellung desjenigen Dreiklangs, in dessen Grundstellung der Ton *C* die Quinte ist.

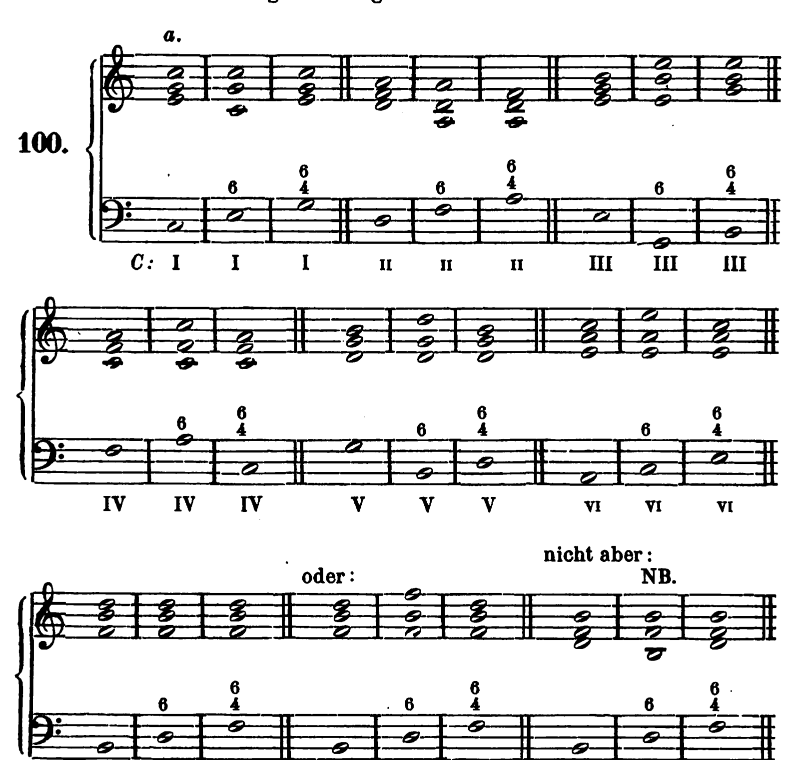


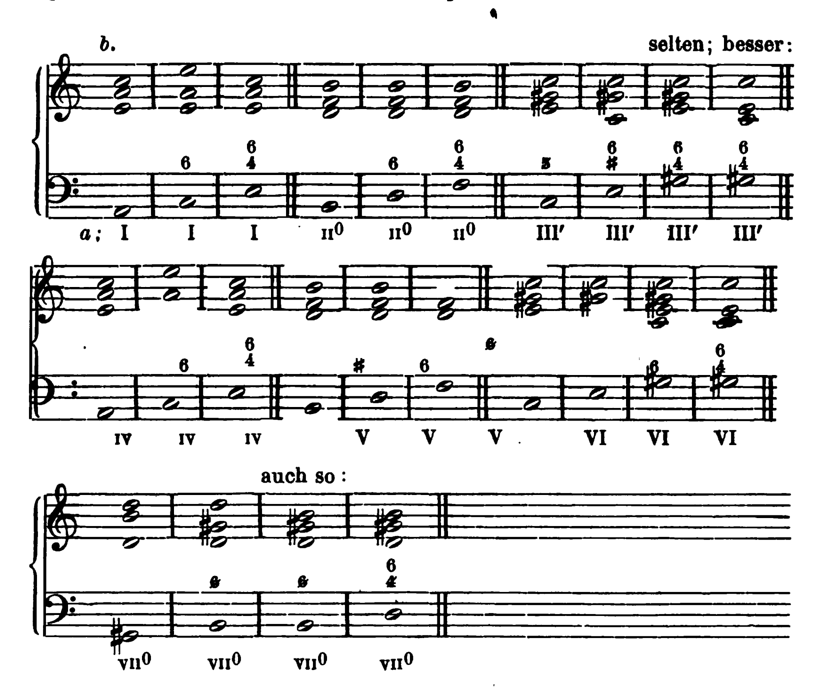
Denken wir uns dieses Beispiel in *C*-dur, so giebt uns — wie schon durch die unter dem Basse stehenden Zahlen angedeutet ist — das *C* des *ersten* Taktes den Dreiklang der **ersten** Stufe an, das *C* des *zweiten* Taktes den Sext-Accord des Dreiklangs der **sechsten** Stufe, das *C* des *dritten* Taktes den Quartsext-Accord des Dreiklangs der **vierten** Stufe.

Diese drei Dreiklänge in allen Stellungen zeigt uns das folgende Beispiel.



Wir haben in der Sext-Accord-Stellung den Basston, die Terz des Stamm-Accordes, absichtlich **nicht** verdoppelt und werden dies weiterhin näher beleuchten. Vorab wolle der Schüler die Notirung der Sext-Accorde in der nun folgenden Übersichtstafel der Dreiklänge aller Tonstufen in Dur und Moll in allen Lagen genau ins Auge fassen. Nur bei den Sext-Accorden der siebenten Stufe (in Dur und Moll) haben wir den Basston, die Terz des Stamm-Accordes **absichtlich verdoppelt**. Die Gründe dafür werden wir der Übersichtstafel sogleich folgen lassen.

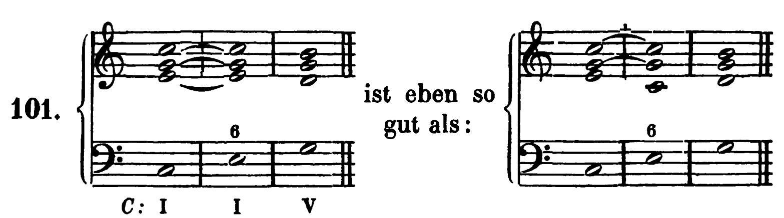




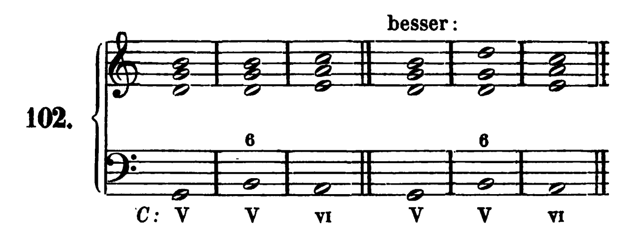
§ 33. Was wir schon oben (§ 13 pag. 15) über die Verdoppelung der Töne beim Dreiklange in der **Grundstellung** gesagt haben, gilt im Wesentlichen auch für die **Umkehrungen** des Dreiklangs. Da die Terz der Dur- und Moll-Dreiklänge, als das Geschlecht charakterisirend, das am schärfsten hervortretende Intervall des Dreiklangs ist, so werden wir dieselbe umsoweniger gern im Sextaccorde verdoppeln, weil sie alsdann im Basse liegt, welcher an und für sich als äussere Stimme jedes Intervall schärfer hervorhebt, als dies in den Mittelstimmen der Fall ist. Wir werden daher im Sext-Accorde die Terz nur dann **verdoppeln**, wenn wir

a. eine ruhigere Führung der Mittelstimmen durch Liegenbleiben eines Tones gewinnen, z. B.

101.



Jedoch darf hierbei die Rücksicht, welche wir auf den Leitton zu nehmen haben, nicht aus den Augen gelassen werden. Desshalb wäre die folgende Accordverbindung nicht zu empfehlen:

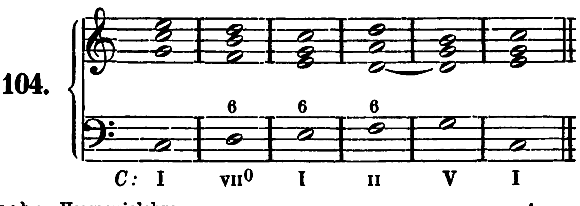


b. Aus eben dieser Berücksichtigung des Leittones müssen wir es vermeiden, bei den Sext-Accorden der Dreiklänge der siebenten Stufe in Dur und Moll den Grundton des Stammaccordes (welcher Leitton der Tonart ist), zu verdoppeln. Es gilt daher für den vierstimmigen Satz die Regel:

Bei den Sext-Accorden der Dreiklänge der siebenten Stufe verdoppele man den Basston, die Terz des Stammaccordes, oder die Terz des Basstones, welcher die Quinte des Stammaccordes ist.



c. Die Terz des Stammaccordes muss aber ferner im Sext-Accorde verdoppelt werden, wenn bei zwei oder mehreren aufeinander folgenden Sext-Accorden Quinten- und Octaven-Parallelen nicht anders vermieden werden können und wenn eine ungezwungene Stimmenführung die Verdoppelung der Terz natürlicher erscheinen lässt, als die Verdoppelung des Grundtones.



In Beispiel 104 sehen wir in Takt 2 und 3 die Sext-Accorde der siebenten und ersten Stufe mit verdoppelter Terz aufeinanderfolgen. Der Sext-Accord des Dreiklangs der zweiten Stufe im vierten Takte musste die Verdoppelung der Terz vermeiden. Wir stellen also folgenden Grundsatz auf:

Wenn zwei oder mehr Sext-Accorde stufenweise aufeinanderfolgen, so wird man in den meisten Fällen abwechselnd in je einem von zweien die Terz verdoppeln müssen, um fehlerhafte Fortschreitungen (Octaven- und Quinten-Parallelen) zu vermeiden.

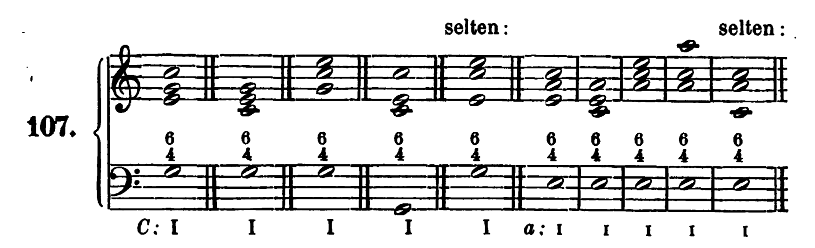


Sequenz von Sext-Accorden.



§ 34. Beim Quartsext-Accorde wird sich die Verdoppelung des Basstones, d. i. der Quinte des Stammaccordes am Meisten empfehlen. Doch kann auch die Quarte des Basses (der Grundton des Dreiklangs) verdoppelt werden. Nur in seltenen Ausnahmefällen dürfte (aus Rücksicht auf die Stimmenführung) die Verdoppelung der Sexte des Basstones (der Terz des Stammaccordes) angewendet werden.

107.

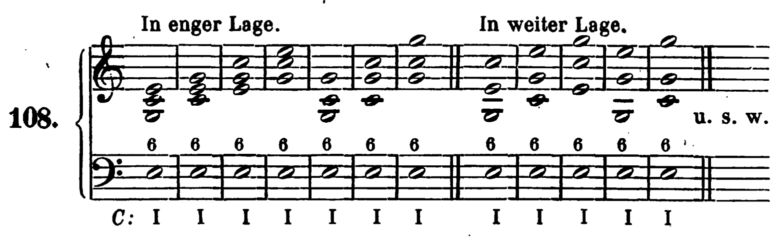


Gleichwie im Beispiel 37 (§ 13) gezeigt wurde, dass die Stellung der obern Stimmen über dem Basse des Grundtones beim Dreiklange eine beliebige sein kann, so können auch bei den Umkehrungen des Dreiklanges die obern Stimmen beliebig über dem Basstone gruppirt werden. Es kann daher der Sext- und Quartsext-Accord in sehr verschiedenen Stellungen der obern Stimmen zu einander und zum Basse gegeben werden, z. B.



Sext-Accord.

108.



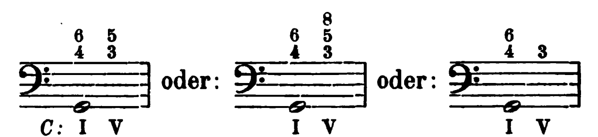
Quartsext-Accord.

109.

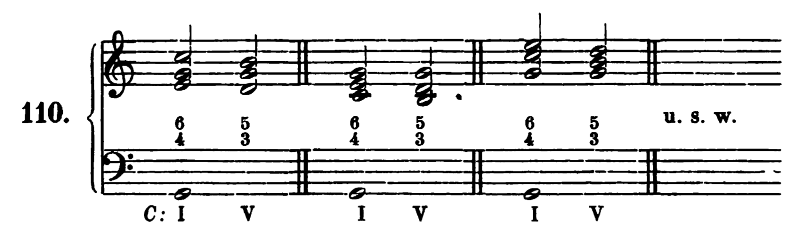


Dass jede chromatische Veränderung eines Intervalls im Accorde durch das betreffende Zeichen über der Bassnote für die Terz des Basses, für ein anderes Intervall durch die betreffende Zahl (vom Basse aus bestimmt) und das dazu gehörende chromatische Zeichen genau angegeben werden muss und danach in der betreffenden obern Stimme vor dem veränderten Intervalle vorgezeichnet wird, hat der Schüler bereits aus den Beispielen der Übersichtstafel 100 *b* ersehen können.

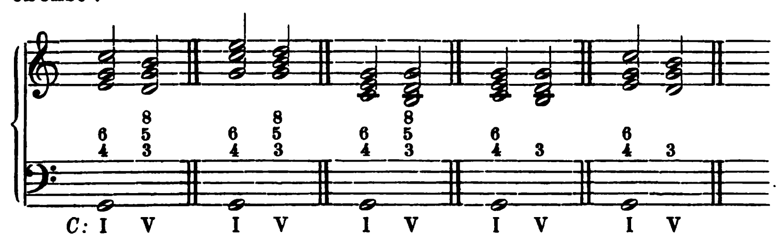
Finden sich über einer Bassnote zwei oder drei Bezeichnungen durch Zahlen **nebeneinander**, so ist dies dahin zu verstehen, dass jede der Zahlenbezeichnungen für den gleichen Theil des Werthes der Bassnote gilt. In solchen Fällen muss auch die Grundstellung des Dreiklangs durch die Ziffern 3, 5, 8, $\begin{smallmatrix}5\\3\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}3\\5\\8\end{smallmatrix}$ bezeichnet werden; so ist der folgende Bass:



derart auszuführen:

110.


ebenso.



Die Ziffern 3, 5, 8, $\begin{smallmatrix}5\\3\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}8\\5\\3\end{smallmatrix}$ beziehen sich alsdann, wenn sie im Verlaufe einer Aufgabe über der Bassnote erscheinen, nicht auf die Stellung des Soprans, sondern deuten nur den Dreiklang in der Grundstellung an. Man sehe das folgende Beispiel.

111.


Es folgen hier noch die Beispiele:



Die Führung der Stimmen von Takt 2 zu Takt 3 und von Takt 3 zu Takt 4



ist in dieser Weise besser, als so:



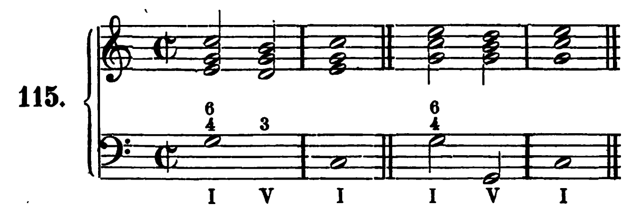
oder so:



In beiden Ausführungen (113 und 114) waren verdeckte Octaven über einen ganzen Ton zwischen Tenor und Bass. Wenn wir dergleichen verdeckte Octavenparallelen zwischen einer

äussern und einer Mittelstimme dem Schüler bisher auch nicht verboten hatten, so wollen wir ihm doch rathen, dieselben zu umgehen, wenn er dies in schicklicher Weise thun kann. Die Gegenbewegung wie sie in Beispiel 112 an den betreffenden Stellen angewendet wurde, thut dies und entspricht auch weit mehr der Natur des strengen Stils. Es wird daher, wenn in den obern Stimmen die Verdoppelung desjenigen Tones enthalten ist, welcher auch dem folgenden Accorde angehört, in den meisten Fällen besser sein, diesen Ton in derjenigen Stimme beizubehalten, welche den andern Stimmen eine Gegenbewegung gegen den Bass gestattet.

Erscheint der Quartsext-Accord des Dreiklangs der Tonica am Schlusse vor dem Dominantdreiklange in der Grundstellung auf dem guten Takttheile, so ist er sehr geeignet, das Gefühl des vollkommnen Abschlusses zu verstärken.



Dies ist weniger der Fall, wenn der Quartsext-Accord auf dem leichten Takttheile und vor einem andern Accorde als dem Dominant-Dreiklange erscheint, auch selbst wenn er Quartsext-Accord des Dreiklangs der Tonica ist. Noch weniger ists der Fall, wenn der Quartsext-Accord (auf leichtem Takttheile) die Umkehrung eines andern Dreiklangs, als des der ersten Stufe ist.



Eine Anhäufung von Quartsext-Accorden, wie Beispiel 116 sie zeigt, ist aber nicht angenehm. Auch ist die Einführung des Quartsext-Accordes inmitten eines Stückes im strengen Stile an Bedingungen geknüpft, die der Schüler späterhin kennen lernen wird. Der Quartsext-Accord wird stets viel weniger zur Anwendung kommen als die Grundstellung und die Sext-Accordlage des Dreiklangs. In unsern Aufgaben werden wir dem Quartsext-Accord meist nur gegen den Schluss hin begegnen. Römische Zahlen zur Kennzeichnung derjenigen Tonstufen, denen die Accorde in ihren verschiedenen Lagen angehören, sind hier wie bei allen spätern Aufgaben gewissenhaft vor der Ausarbeitung der Aufgabe unter dem Basse beizufügen. Der Schüler wird durch dieses Verfahren mancherlei Fehler vermeiden, da er sich vor der Niederschrift der Arbeit in Noten bereits klar wird, mit welchen Accorden er in der Grundstellung und in den Umkehrungen zu thun hat. Er halte sich genau an die Art der Bezeichnung mit römischen Zahlen, wie wir dies in allen hier gegebenen Beispielen gethan haben. Die Bässe der folgenden Aufgaben sind derart gewählt, dass der Schüler eine möglichst melodiöse Bildung des Soprans mit in Berücksichtigung ziehen kann. Er darf zu diesem Zwecke auch gelegentlich einen Quartensprung benützen, wenn er durch dieses Mittel die Zeichnung des Soprans anmuthiger machen kann, ohne dass dabei die natürliche ruhige Führung der Mittelstimmen beeinträchtigt wird. So wäre die Bildung des Soprans in 117*a* der von 117*b* vorzuziehen.





Schwierigere Aufgaben.

118 b.



Auch nach *Des*, *D*, *Es* und *E* zu transponiren.



Auch nach *Fis*, *F* und *E* zu transponiren.



Auch nach *H* und *C* zu transponiren.



Auch nach *H*, *B*, *A*, *As* und *G* zu transponiren.



Das ♮ bei NB. genügt hier, um den Dreiklang der Dominante mit erhöhter Terz anzudeuten. Die vollkommene Bezeichnung dieses letzten *G* würde $\begin{smallmatrix}5\\ \natural\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}8\\ 5\\ \natural\end{smallmatrix}$ sein. Dies Beispiel ist nach *cis*, *d*, *es* und *e* zu transponiren.



Nach *f* und *es* zu transponiren.



Der Schüler wird bei der Ausarbeitung dieser Aufgaben die Terz des Dreiklangs sowohl in der Grundstellung des Accordes wie beim Sext-Accorde zuweilen verdoppeln müssen; er scheue sich nicht dies da zu thun, wo die correcte Stimmführung es erfordert.

Siebentes Kapitel.

Vierklänge, Septimen-Accorde.

§ 35. Wenn wir einem Dreiklange eine Terz hinzufügen, so entsteht ein Septimen-Accord, d.i. ein Accord, bei welchem die Entfernung des Grundtones von der Spitze eine Septime beträgt. Wir können, je nachdem wir oberhalb der Quinte eines Dreiklangs eine grosse oder kleine Terz, oder unter dem Grundtone des Dreiklangs eine Terz nach unten beifügen, aus jedem Dreiklange verschiedene Septimen-Accorde erzeugen; z. B.

119. 

Alle diese Accorde sind dissonirende, unselbstständige Accorde. Sie können nie allein, sondern immer nur in

Verbindung mit andern Accorden erscheinen. Die Septime, das dissonirende Intervall, muss bei den meisten dieser Accorde vorbereitet sein, alle Septimen-Accorde aber müssen sich auflösen.

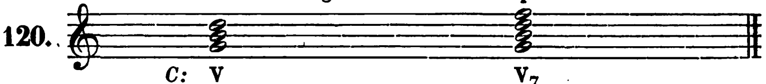
Wir beginnen mit dem wichtigsten dieser Accorde, es ist dies der

Dominantseptimen-Accord.

Er wird auch **Hauptseptimen-Accord**, oder **Dominanthauptseptimen-Accord** genannt.

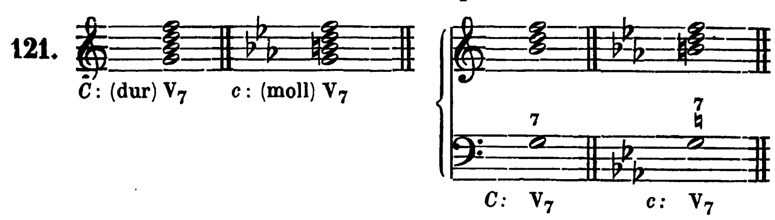
Dieser am häufigsten vorkommende Septimen-Accord bedarf nicht einer Vorbereitung seiner Septime. Wir werden daher erst später dem Schüler sagen, was unter Vorbereitung zu verstehen sei, und wie diese geschehen müsse.

Der Dominantseptimen-Accord wird durch die Hinzufügung einer kleinen Terz oberhalb der Quinte des Dominantdreiklangs gebildet.



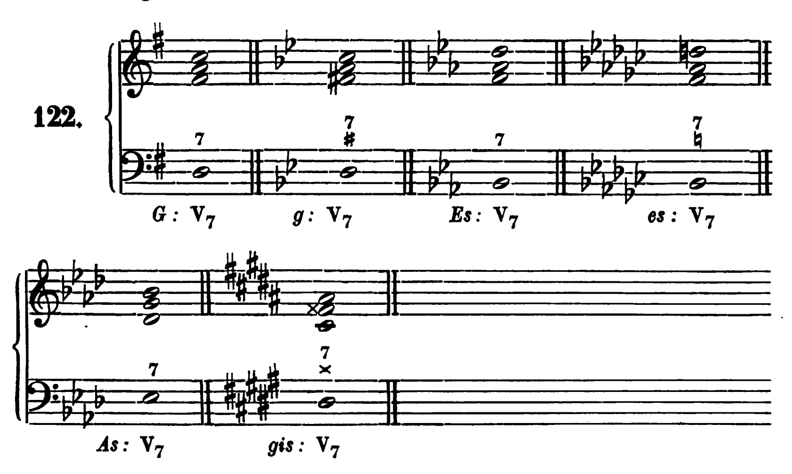
Wir bezeichnen diesen Septimen-Accord, wie aus 120*b* ersichtlich ist mit V_7.

Da der Dominantdreiklang in Dur und Moll ganz gleich ist, so ist auch der Dominantseptimen-Accord in beiden Tongeschlechtern gleichgebildet durch einen harten Dreiklang mit zur Quinte hinzugefügter kleiner Terz, welches Intervall gegen den Grundton des Accordes eine kleine Septime bildet.



Die vollständige Bezifferung des Basses giebt man durch die Bezeichnung aller Intervalle des Septimen-Accordes, mit den Zahlen $\begin{smallmatrix}7\\5\\3\end{smallmatrix}$. Dieselbe wird selten nothwendig sein; doch kann die Bezeichnung eines Septimen-Accordes durch $\begin{smallmatrix}7\\5\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}7\\3\end{smallmatrix}$ oft nothwendig werden. Im Allgemeinen genügt für den Dominantseptimen-Accord in Dur die Bezeichnung durch 7 über der Bassnote. In Moll müssen wir das für die Erhöhung der Terz im Accorde (des

Leittons der Tonleiter) nothwendige chromatische Zeichen unter der 7 beifügen.



Es ist wohl kaum nöthig zu erwähnen, dass die Stellung der Intervalle des Septimen-Accordes in den drei oberen Stimmen dem Basse gegenüber eine beliebige sein kann, wie dies beim Dreiklange und seinen Umkehrungen der Fall war. In der Folge werden wir diesen Punkt gar nicht mehr in Erinnerung bringen.

Natürliche Auflösung des Dominantseptimen-Accordes.

§ 36. Wenn auch der Dominantseptimen-Accord nicht vorbereitet sein muss und frei eintreten kann, z. B.



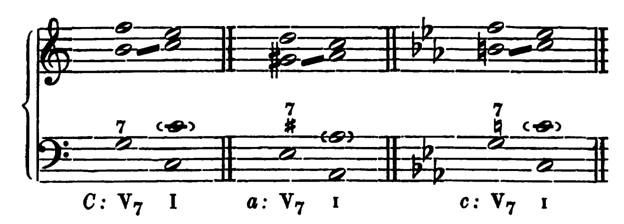
so muss er sich doch auflösen. Seine natürliche Auflösung erfolgt in den Dreiklang der Tonica in der Weise, dass der Bass (die Dominante der Tonleiter) einen Quartensprung aufwärts oder einen Quintensprung abwärts zur Tonica macht.

C: V_7

Die Septime schreitet in Dur eine halbe Stufe, in Moll eine ganze Stufe abwärts.



Die Terz, welche den Leitton giebt, wendet sich eine halbe Stufe aufwärts in die Octave des Grundtones.



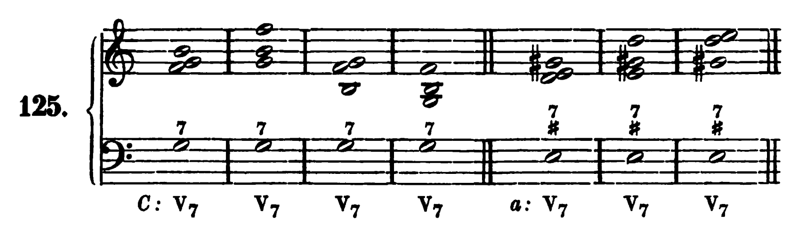
Die Quinte kann ebensowohl eine Stufe aufwärts als eine Stufe abwärts geführt werden.



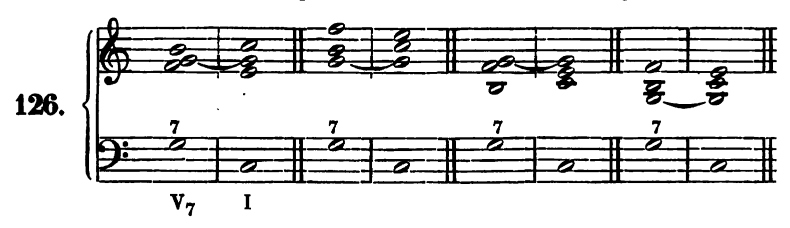
Bei diese natürlichen Auflösung des Dominantseptimen-Accordes erscheint der Dreiklang der Tonica unvollständig; die Quinte fehlt ihm. Man kann bei jedem Dreiklange und ebenso bei jedem Septimen-Accorde die Quinte weglassen und dafür ein anderes Intervall verdoppeln. Bei den Dreiklängen kann das verdoppelte Intervall, wie wir aus Beispiel 124 ersehen, ebensowohl der Grund-

ton, als die Terz sein (wie ja überhaupt ein jedes Intervall des Dreiklangs verdoppelt werden darf). Bei den Septimen-Accorden kann in den allermeisten Fällen nur der Grundton im vierstimmigen Satze verdoppelt werden*).

Der Accord stellt sich alsdann so dar:

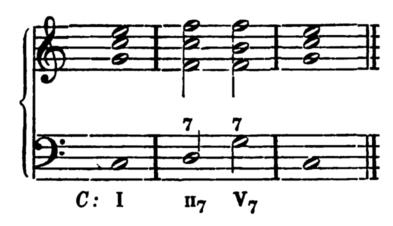


In diesem Falle bleibt bei der Auflösung der in einer der obern Stimmen verdoppelte Grundton des Septimen-Accordes in derselben Stimme liegen und giebt die Quinte des Dreiklangs der Tonica an. Die Auflösung der Accorde von 125 erfolgt hier:

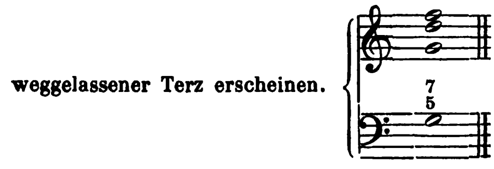


---

*) Es finden sich auch bei den Septimenaccorden Ausnahmefälle vor. Man findet auch zuweilen die Terz, ja selbst die Septime im vierstimmigen Satze verdoppelt. Dies wird zumal bei der Aufeinanderfolge mehrerer Septimenaccorde der Fall sein können, wie das beigegebene Beispiel zeigt.

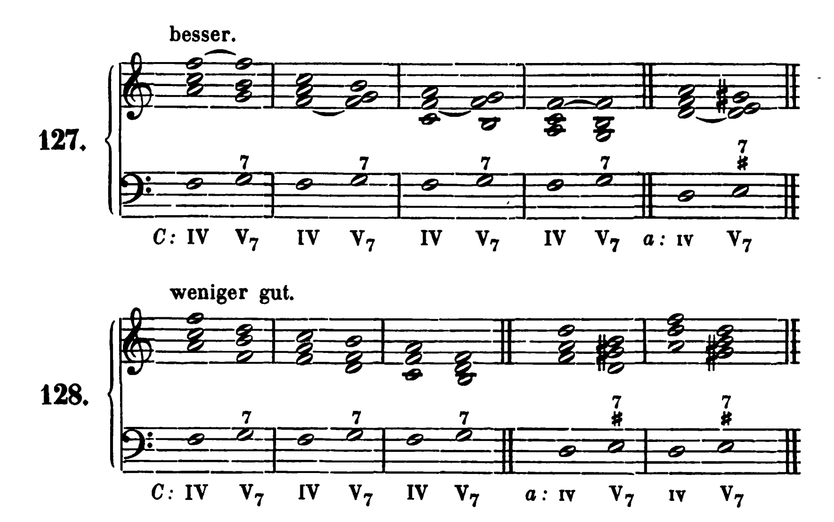


Auch kann, in sehr seltenen Fällen allerdings, der Septimenaccord mit weggelassener Terz erscheinen.





Die Rücksichten auf eine correcte Stimmführung zwingen uns sogar oft den Septimen-Accord ohne Quinte mit verdoppeltem Grundtone zu geben; so ist die Verbindung des Dreiklangs der vierten Stufe in der Grundstellung mit dem Dominantseptimen-Accorde in der Grundstellung am Geeignetsten derart zu geben, dass wir im Dominantseptimen-Accorde die Quinte weglassen und dafür den Grundton desselben verdoppeln. Die Verbindung dieser Accorde unter 127 ist weit besser, als im Beispiel 128, wo wir, um die Quintenparallelen zu vermeiden, die obern Stimmen sprungweise gegen den Bass führen.



Es bleibt uns noch ein anderes Mittel den Dreiklang bei der Auflösung des Septimen-Accordes vollständig zu geben. Doch ist dies nur unter gewissen Bedingungen möglich.

Ist die Terz des Septimen-Accordes in einer Mittelstimme und macht der im Bass liegende Grundton bei der Auflösung einen Quartensprung nach oben, so kann die Terz einen Terzensprung nach unten in der Gegenbewegung gegen den Bass ausführen.

129.



Dies darf jedoch **nicht** geschehen, wenn der **Sopran** die Terz des Septimen-Accordes hat.

130.



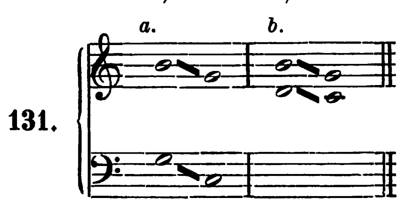
Bereits oben (§ 23) haben wir über den natürlichen Zug des Leittons in die Octave des Grundtones, falls der nächste Accord diesen Ton enthält, gesprochen. Dies tritt am meisten hervor bei der Verbindung der Accorde der Dominante und Tonica. Doch ist dieser Zug des Leittons nach oben in den Mittelstimmen weniger auffallend, weil der Leitton alsdann durch die äussern Stimmen mehr verdeckt ist und dadurch weniger scharf hervortritt. Die Verbindung der Dominant-Accorde (gleichviel ob Dreiklang oder Septimen-Accord) mit dem Dreiklange der Tonica darf aber nie so erfolgen, dass Grundton und Terz des Dominant-Accordes in grader Bewegung abwärts in den Grundton und die Quinte des Dreiklangs der Tonica **springen**.

Die Bewegung der Terz und Quinte des Septimen-Accordes in die Quinte und in den Grundton des Dreiklangs, wie sie in Beispiel 130 *b* und *d* vorkommt, ist desshalb doppelt fehlerhaft. Es entstehen in allen diesen Fällen

verdeckte Quintenparallelen.

Verdeckte Quinten entstehen, wenn zwei Stimmen von verschiedenen Intervallen aus in grader Bewegung in eine reine Quinte (oder Duodecime) schreiten, z. B.

131.



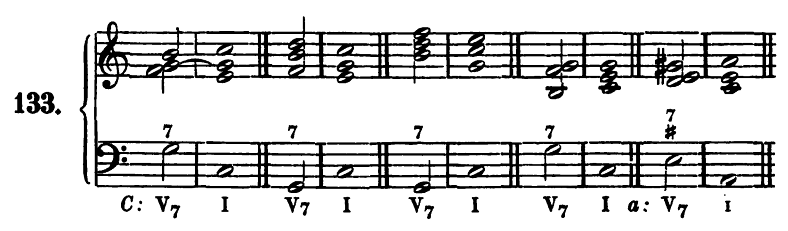
Derartige verdeckte Quintenparallelen müssen wir als fehlerhafte Fortschreitungen sorgfältig vermeiden,

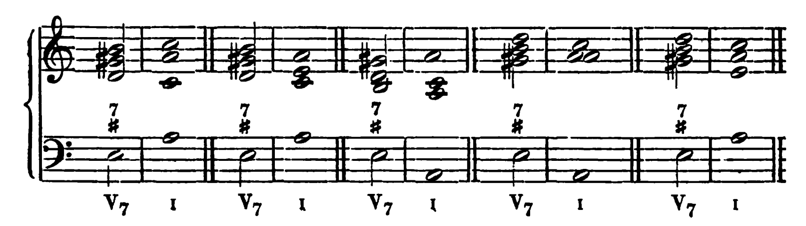
1. wenn (wie bei 131 *a*) beide Stimmen sich sprungweise in die reine Quinte bewegen;
2. wenn (wie bei 131 *b*) die obere Stimme sprungweise, die untere schrittweise in die reine Quinte geht.

Andere verdeckte Quintenfolgen z. B. solche, wo die obere Stimme schrittweise und die untere sprungweise geht, wollen wir vorab unbedenklich gestatten, vorausgesetzt, dass nicht ausserdem noch fehlerhafte Stimmführung gleichzeitig vorhanden ist. So wäre die Folge bei 132*a* durchaus nicht zu tadeln, während die in 132*b* ganz fehlerhaft ist, wegen der gleichzeitig mit den verdeckten Quinten auftretenden verdeckten Octaven in zwei springenden Stimmen, und überhaupt der parallelen Bewegung aller Stimmen halber. Man vergleiche darüber § 21 und § 16.



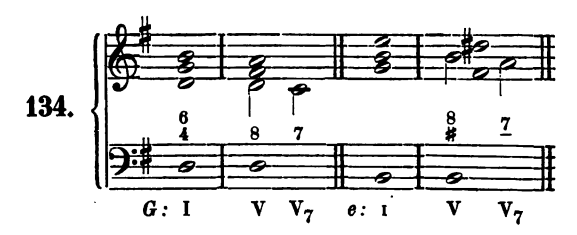
§ 37. Nach all' dem hier Gesagten wird es nicht Wunder nehmen, dass wir in der Praxis des vierstimmigen Satzes dem Dominantseptimen-Accorde öfter ohne Quinte mit verdoppeltem Grundtone, als mit der Quinte begegnen. Es ist ja auch klar, dass der vier Töne enthaltende Septimen-Accord eher die Quinte entbehren kann, als der nur drei Töne enthaltende Dreiklang. Zum Schlusse dieses Abschnittes bemerken wir noch, dass man die natürliche Auflösung des Dominantseptimen-Accordes in den Dreiklang der Tonica Cadenz nennt. Erfolgt die Auflösung in der Weise, dass dem Dominantseptimen-Accorde auf schwachem Taktheile der Dreiklang der Tonica auf gutem Taktheile folgt, so bildet diese Verbindung der beiden Accorde eine Hauptcadenz.





Wollen wir dem Dominantdreiklange den Dominantseptimen-Accord nachfolgen lassen, so bezeichnen wir dies:

1. wenn die Octave des Grundtones vom Dreiklange der Dominante in die Septime schrittweise gehen soll mit 8 7 über dem Basse:



Der Strich unter der 7 bedeutet, dass das chromatische Versetzungszeichen auch für die Terz des Septimen-Accordes weiter gilt. Er kann innerhalb desselben Taktes auch weggelassen werden.

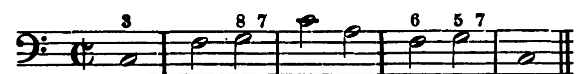
2. Wenn die Quinte in die Septime springen soll mit 5 7:



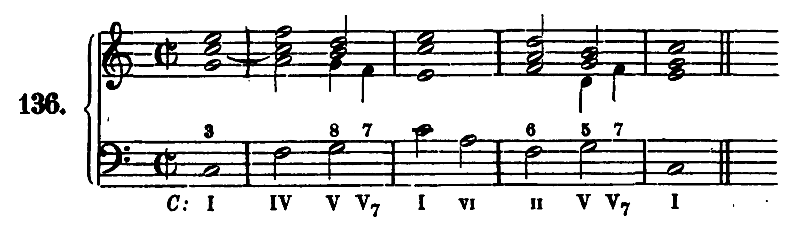
Gelegentlich kann auch wohl die Terz einmal in die Septime springen:



Der folgende Bass:



wäre demnach so auszuführen:



Die im Anhange hierzu enthaltenen Beispiele sind vorher zu analysiren und genau zu bezeichnen, wie dies in Nr. 136 angezeigt ist.

Aufgaben.

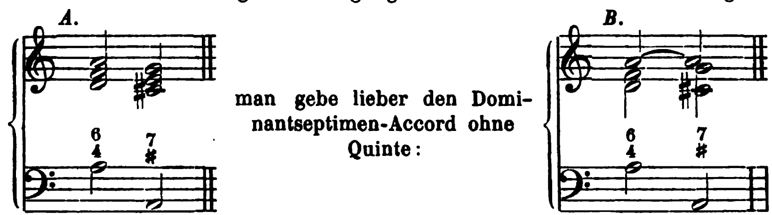


NB. Bei dieser Aufgabe hüte sich der Schüler die Quinte des Dreiklangs der siebenten Stufe ebenso wie die Septime des Dominantseptimen-Accordes zu behandeln und den Ton *C* demgemäss consequent abwärts zu führen. Die Quinte des Dreiklangs kann ebensowohl aufwärts als abwärts geführt werden. (In vorstehender Aufgabe wird es besser sein, sie aufwärts zu führen.) Die Septime von soll und muss aber abwärts geführt werden.



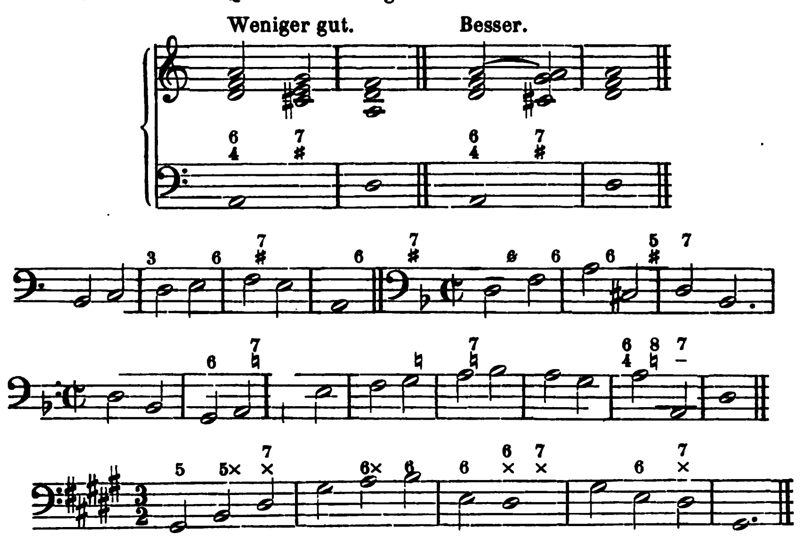


NB. Auch bei der Verbindung des Dreiklangs der sechsten Stufe mit dem Dominantseptimen-Accorde wird der erstgenannte Accord mit **verdoppelter** Terz gegeben werden **müssen**, um fehlerhafte Fortschreitung zum Dominantseptimen-Accorde zu vermeiden. (Man vergleiche § 28.) Im vorletzten Takte ist die grade Bewegung aller Stimmen nach unten nicht gut:



man gebe lieber den Dominantseptimen-Accord ohne Quinte:

Die Führung der Stimmen bei *B.* wäre auch vorzuziehen, wenn der Bass auf dem Tone *a* liegen bliebe, weil das gleichzeitige Abwärtsschreiten der drei obern Stimmen ohne eine Gegenbewegung des Basses aus der reinen in die verminderte Quinte nicht angenehm wirkt.



Die chromatische Erhöhung der siebenten Stufe ist in der vorstehenden Aufgabe jedesmal durch ein (×) Doppelkreuz angezeigt; es hätte jedoch auch genügt, die Ziffern 5 und 6 zu durchstreichen (5̸ 6̸). Für die Terz des

Dominantseptimen-Accordes aber musste das Doppelkreuz (x) gesetzt werden, weil die Zahl 3 in diesem Falle weggelassen werden konnte.

Alle diese, wie die später folgenden Aufgaben dieses Buches sind auch in andere Tonarten transponirt zu bearbeiten.

Achtes Kapitel.

Die Umkehrungen des Dominantseptimen-Accordes und ihre natürlichen Auflösungen.

§ 38. Gleichwie der Dreiklang in drei Gestaltungen, in der Grundstellung, als Sext-Accord und als Quartsext-Accord dargestellt und angewendet werden konnte, so können wir auch bei jedem Septimen-Accorde, entsprechend der Anzahl seiner Intervalle, vier Gestaltungen haben. Es ist dies die Grundstellung und drei Umkehrungen. Betrachten wir die Umkehrungen zunächst beim Dominantseptimen-Accorde, dessen Grundstellung wir soeben kennen gelernt, so stellen sich dieselben folgendermassen dar:

138.

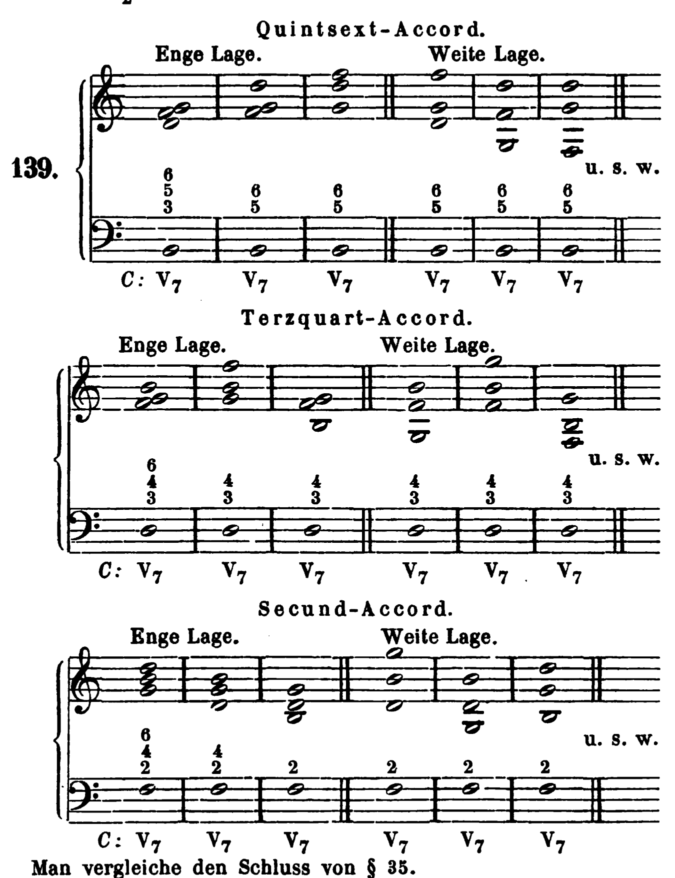


Bei der ersten Umkehrung liegt die Terz des Stamm-Accordes im Basse; die andern Töne des Accordes verhalten sich zu diesem Grundtone der Umkehrung als Terz, Quinte und Sexte. Wir nennen ihn desshalb den Terzquintsext-Accord, oder auch kurzweg den Quintsext-Accord und bezeichnen ihn mit $\begin{smallmatrix}6\\5\\3\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$ über der Bassnote.

Bei der zweiten Umkehrung liegt die Quinte des Stamm-Accordes im Basse; die andern Töne des Accordes verhalten sich zu diesem Grundtone der Umkehrung als Terz, Quarte und Sexte. Wir nennen ihn den Terzquartsext-Accord oder kurzweg Terzquart-Accord und bezeichnen ihn mit $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}4\\3\end{smallmatrix}$ über der Bassnote.

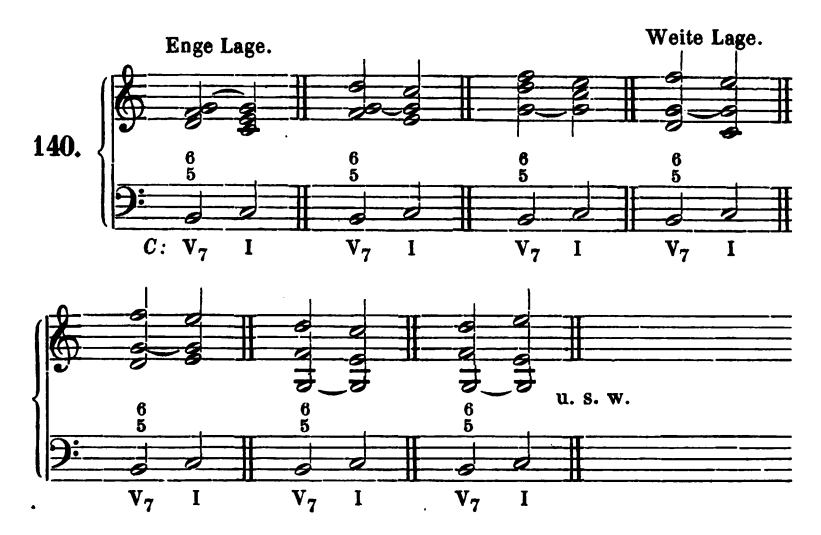
Bei der dritten Umkehrung liegt die Septime des Stamm-Accordes im Basse; die andern Töne des Accordes verhalten sich zu diesem Grundtone der beregten Umkehrung als Secunde, Quarte und Sexte. Wir nennen ihn den Secundquartsext-Accord, oder

kurzweg den Secund-Accord und bezeichnen ihn, je nachdem vollständig mit $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$ oder mit $\begin{smallmatrix}4\\2\end{smallmatrix}$ oder auch nur mit 2.



Man vergleiche den Schluss von § 35.

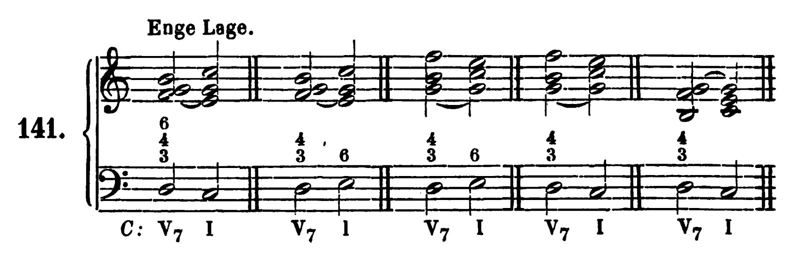
Die natürliche Auflösung der Umkehrungen des Dominantseptimen-Accordes in den Dreiklang der Tonica erfolgt so, dass der ursprüngliche Grundton des Stamm-Accordes in derselben Stimme liegen bleibt; alle andern Intervalle schreiten bei der Auflösung der Umkehrungen **genau in derselben Weise** zu den Tönen des Dreiklangs der Tonica fort, wie dies bei der Auflösung der Grundstellung des Dominantseptimen-Accordes der Fall war. Es wird daher die erste Umkehrung des Dominantseptimen-Accordes, der Quintsext-Accord — bei welchem die Terz des Accordes im Basse liegt — sich in die Grundstellung des Dreiklangs der Tonica auflösen müssen.

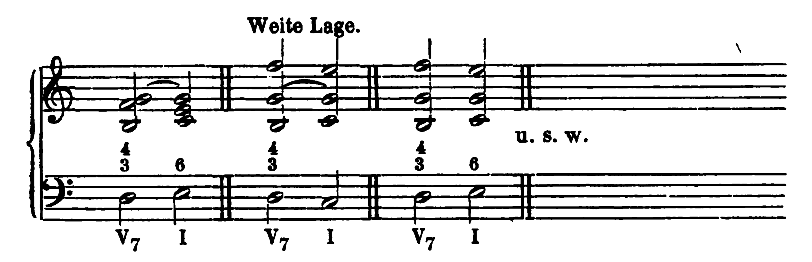


Bei allen diesen Auflösungen sieht der Schüler, dass der Grundton des Stamm-Accordes, das *G*, in derselben Stimme liegen blieb. Der Grundton des Quintsext-Accordes, das den Bass gebende *H*, ging nach *C*. Die Septime des Stamm-Accordes *F* ging eine Stufe abwärts. Die Quinte, das *D*, konnte ebensowohl eine Stufe abwärts nach *C*, als eine Stufe aufwärts nach *E* geführt werden.

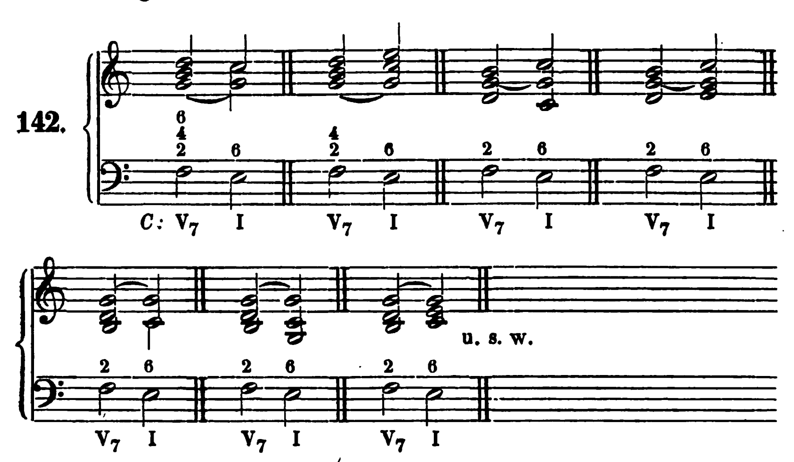
Aus diesem Grunde, weil die Quinte des Dominantseptimen-Accordes ebensowohl schrittweise aufwärts als abwärts geführt werden kann, wird die zweite Umkehrung dieses Accordes, der Terzquartsext-Accord, bei welchem eben die Quinte des Stamm-Accordes den Bass giebt, eine Doppelauflösung zulassen. Die Auflösung kann ebensowohl in die Grundstellung als in die Sext-Accordlage des Dreiklangs der Tonica erfolgen, je nachdem der Bass eine Stufe abwärts oder aufwärts geführt wird. Im Sext-Accorde des Dreiklangs der Tonica wird alsdann die Terz verdoppelt werden müssen.

Man betrachte die unter 141 beigegebenen Auflösungen des Terzquartsext-Accordes.





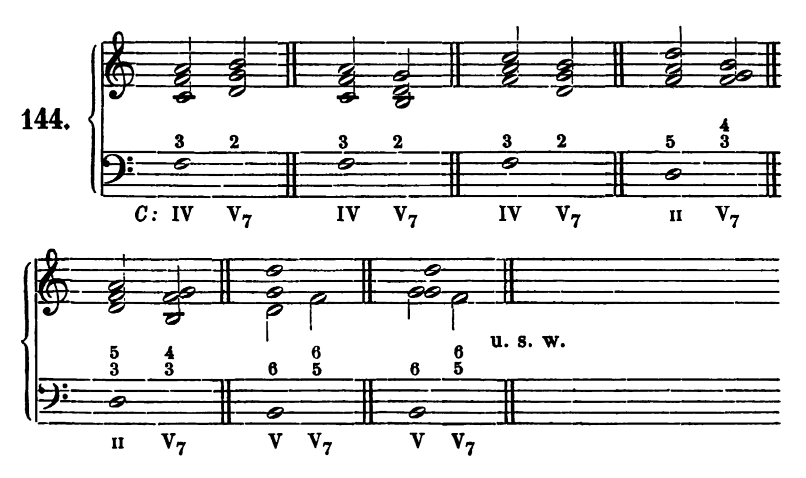
Die dritte Umkehrung des Dominantseptimen-Accordes, der Secund-Accord, bei welchem der Bsss die Septime des Stamm-Accordes enthält, wird sich — weil die Septime eine Stufe abwärts geführt werden muss — stets in die Sext-Accordlage des Dreiklangs der Tonica auflösen müssen. Es folgen hier einige solcher Verbindungen:



In den Molltonarten muss der Terzquartsext-Accord jedesmal vollständig mit den Ziffern $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$ und der Secund-Accord mindestens mit $\begin{smallmatrix}4\\2\end{smallmatrix}$ über der Bassnote angezeigt werden, weil die Sexte des Terzquart-Accordes und die Quarte des Secund-Accordes als siebente Stufe der Molltonleiter ein Zeichen der chromatischen Erhöhung bedürfen. Es bedarf daher der Dominantseptimen-Accord, obschon er in der Grundstellung, wie in allen Umkehrungen in Dur und Moll ganz gleich gebildet ist, dennoch in Moll einer ausführlichern Bezifferung, wie dies ja auch bei der Grundstellung der Fall war. Zur Orientirung des Schülers fügen wir Beispiel 143, Dominantseptimen-Accord nebst Umkehrungen in Moll darstellend, bei.



Auch der Dreiklang ist in den folgenden Aufgaben allemal da besonders durch 3 oder $^{5}_{3}$ bezeichnet, wenn auf demselben Basstone noch ein andrer Accord gegeben werden soll, so gelten die Ziffern 3 2 nebeneinander für Dreiklang des Basstones und Secund-Accord auf derselben Note 3 $^{4}_{3}$ oder 5 $^{4}_{3}$ für Dreiklang und Terzquart-Accord, 6 $^{6}_{5}$ für den Sext- und nachfolgenden Quintsext-Accord wie dies in Beispiel 144 gezeigt wird.



Die im Anhange hierzu enthaltenen Beispiele sind vor diesen Aufgaben sorgfältig zu analysiren und sowohl über als unter dem Basse mit Zahlen genau zu bezeichnen. Dies muss auch in der Folge stets vor dem Ausarbeiten der Aufgaben geschehen.

Aufgaben.





Neuntes Kapitel.

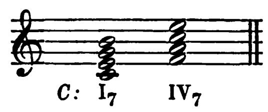
Die Nebenseptimen-Accorde der Durtonart und ihre natürliche Auflösung.

§ 39. Ausser dem Dominanthauptseptimen-Accorde finden wir auch auf den übrigen Stufen der Dur- und Molltonleiter Nebenseptimen-Accorde. Dieselben werden durch Hinzufügung einer der Tonart zugehörigen Terz oberhalb der Quinte eines jeden Dreiklangs construirt. Wir beschäftigen uns zunächst mit den Nebenseptimen-Accorden der Durtonart und notiren dieselben im Beispiel Nr. 146 in *C*-dur.

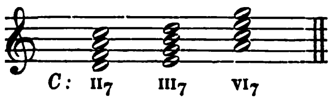
146.



Dieselben unterscheiden sich in ihrer Construction als Septimen-Accorde mit hartem Dreiklange und grosser Septime auf der ersten und vierten Stufe der Tonleiter:



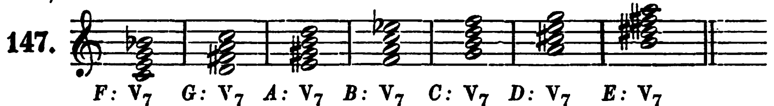
als Septimen-Accorde mit weichem Dreiklange und kleiner Septime auf der zweiten, dritten und sechsten Stufe der Tonleiter:



und als den verminderten Dreiklang mit kleiner Septime auf der siebenten Stufe .

C: VII^0_7

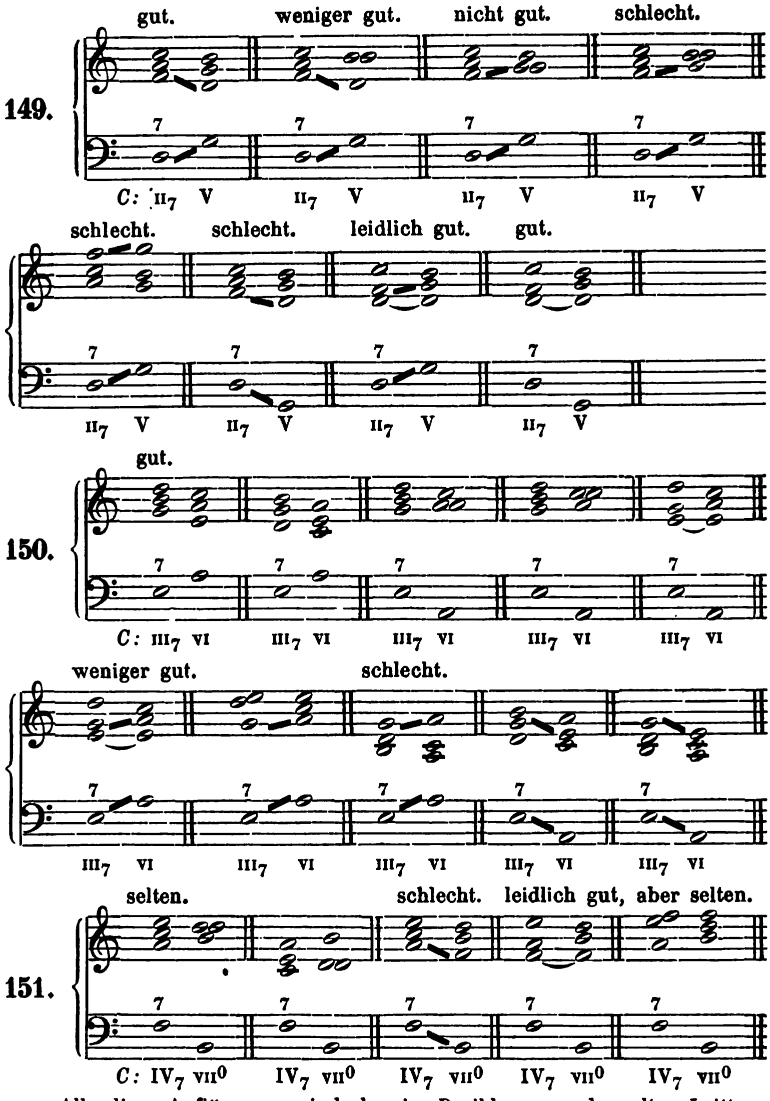
Es mag hierbei erwähnt werden, dass Durdreiklänge mit kleiner Septime stets Dominanthauptseptimen-Accorde sein werden, z. B.



Die natürliche Auflösung der Nebenseptimen-Accorde in Dur geschieht bei allen — mit Ausnahme des der siebenten Stufe, welcher eine doppelte Auflösung zulässt — ganz in derselben Weise, wie beim Dominanthauptseptimen-Accorde. Der Grundton macht einen Quartensprung aufwärts oder einen Quintensprung abwärts; die Septime, gleichviel ob sie gross oder klein ist, geht eine ganze oder halbe Stufe abwärts. Die Terz wird dann eine Stufe aufwärts gehen, wenn es nicht vorzuziehen ist, sie gegen den aufsteigenden Bass einen Terzensprung abwärts machen zu lassen; die Quinte kann bei den Nebenseptimen-Accorden der ersten, zweiten, dritten, vierten und sechsten Stufe bei der Auflösung beliebig, entweder eine Stufe aufwärts, oder eine Stufe abwärts geführt werden. Nur bei einer Auflösung des Nebenseptimen-Accordes der siebenten Stufe wird in der Grundstellung dieses Accordes die Quinte stets nach unten geführt werden müssen. Alle diese natürlichen Auflösungen der Nebenseptimen-Accorde nennen wir **cadenzirende Auflösungen.**

Zum bessern Verständnisse des hier Gesagten fügen wir eine Übersichtstafel der Nebenseptimen-Accorde in Dur mit ihren cadenzirenden (natürlichen) Auflösungen bei.





Alle diese Auflösungen sind des im Dreiklange verdoppelten Leittons halber nicht gut.

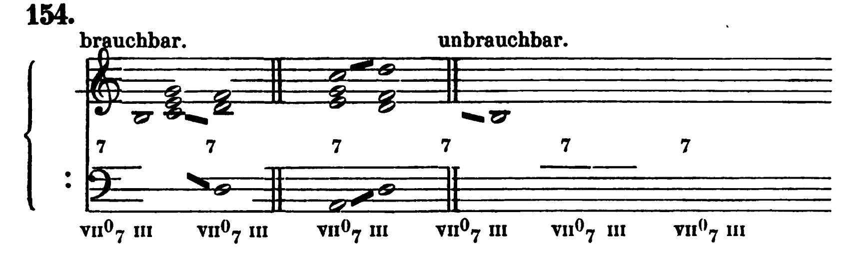
Eine cadenzirende Auflösung dieses Septimen-Accordes der vierten Stufe in den Dreiklang der siebenten Stufe wird selten genug vorkommen und hat immer etwas Missliches an sich. Jede derartige Auflösung bedingt beim Dreiklange der siebenten Stufe eine Verdoppelung des Leittons. Zudem kann der Bass nur nach

unten geführt werden, weil der Sprung von *F* aufwärts nach *H* einen sogenannten **Tritonus** nach o b e n ergiebt. T r i t o n u s nennt man ein Intervall, dessen Entfernung drei g a n z e Töne beträgt. Ein solcher Tritonus von **einem Accorde** zu **einem andern** ist in der Richtung nach **oben** stets zu vermeiden; dahingegen ist er innerhalb **ein und desselben Accordes in jeder Richtung ganz unbedenklich.** Ebenso ist seine Anwendung bei wechselnden Accorden in der Richtung nach **unten** meist ganz unbedenklich. Hier folgen einige Beispiele, in denen seine Verwendung sowohl innerhalb **eines** Accordes, als auch bei der Verbindung **zweier** Accorde durchaus correct und statthaft ist.



Cadenzirende, wenig gebräuchliche Auflösung des Septimen-Accordes der siebenten Stufe.

154.



Eine andere, viel häufiger vorkommende Auflösung dieses Septimen-Accordes ist die in den Dreiklang der ersten Stufe führende. Sie gründet sich auf den natürlichen Zug des Leittones, welcher der Grundton des Septimen-Accordes der siebenten Stufe ist, in die Octave des Grundtons. Die Auflösung ist jedoch an verschiedene Bedingungen geknüpft. Der Grundton steigt eine kleine halbe Stufe in die Octave des Grundtons der Tonleiter, die Septime geht eine Stufe abwärts: . Die Terz des Septimen-Accordes kann in diesem Falle eine Stufe aufwärts zur Terz des Dreiklangs der Tonica schreiten: . Doch kann die Terz auch eine Stufe abwärts geführt werden, wenn sich die Septime zu ihr als untere Quarte und nicht als obere Quinte verhält: . Eine Führung der Terz nach unten, wenn sie sich zur Septime als Quinte verhält, ist wegen der offenen Quintenparallelen unmöglich: . Die Quinte des Septimen-Accordes muss stets eine Stufe abwärts in die Terz des Dreiklangs der Tonica geführt werden. Sie kann nicht aufwärts gehen, weil die zwischen ihr und dem Grundtone des Septimen-Accords vorhandene Entfernung einer verminderten Quinte den Fortschritt in die reine Quinte des Dreiklangs nicht zulässt . (Man vergleiche hierüber § 23.) Die Auflösung des Septimen-Accordes der siebenten Stufe in den Dreiklang der Tonica wird sich demnach darstellen lassen:



Alle diese Auflösungen sind gut und kommen oft in der Praxis vor. Im Allgemeinen aber ist die Anwendung der Nebenseptimen-Accorde — zumal in den hier gezeigten cadenzirenden Auflösungen in Dreiklänge — ungleich seltener, als die des Dominanthauptseptimen-Accordes. Am häufigsten werden wir noch den Nebenseptimen-Accorden der zweiten und siebenten Stufe begegnen; dem letztgenannten Accorde mit der Auflösung in den Dreiklang der Tonica. Doch werden wir in den hierzugehörenden Aufgaben auch ein oder das andere Mal seine cadenzirende Auflösung in den Dreiklang der dritten Stufe bringen.

§ 40. Da die meisten Septimen, besonders die grossen, hart dissonirende Intervalle sind, so bedürfen sie der **Vorbereitung** ebenso wie der Auflösung.

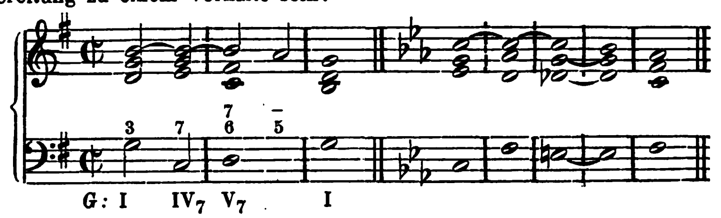
Vorbereitet nennen wir einen Ton, wenn derselbe als wirklicher Bestandtheil eines Accordes in derselben Stimme bereits vorhanden ist.

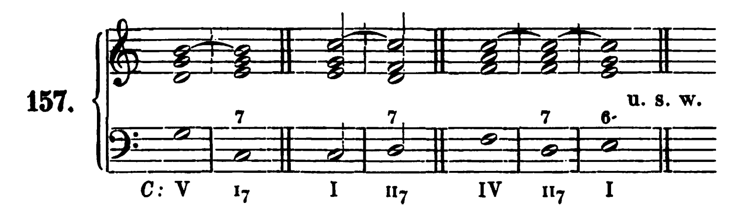
Die **Vorbereitung** muss von wenigstens eben so langer Dauer als die ihr folgende Dissonanz sein. Der vorbereitende Ton kann auch länger dauern, als der darauf folgende dissonirende. Selten aber ist es gut zu nennen, wenn die Vorbereitung kürzer währt, als die Dissonanz.



Zur Vorbereitung einer Septime, wie überhaupt jeder Dissonanz kann jedes Intervall eines Dreiklang- oder Septimen-Accords dienen. Es kann also die Septime, obschon selbst Dissonanz, wenn sie vorbereitet gewesen ist, dennoch wiederum als Vorbereitung zu einer neuen Dissonanz*) dienen.

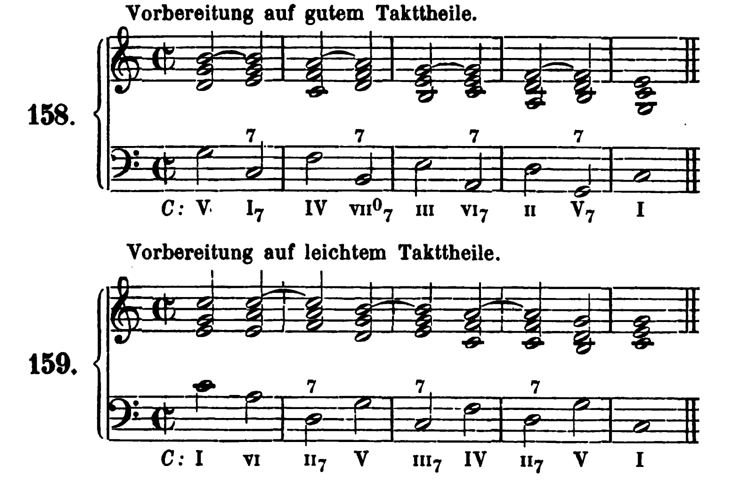
*) Es kann z. B. die Septime, gleichviel ob gross oder klein, Vorbereitung zu einem Vorhalte sein:



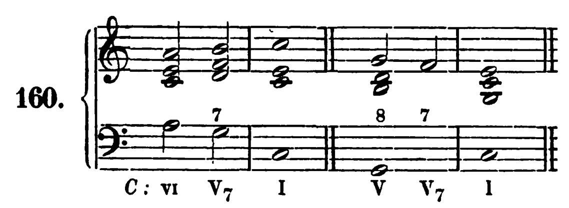


Die Vorbereitung und die Dissonanz verbinden wir durch einen Bogen, wie dies im vorstehenden Beispiele angezeigt ist. Es wird also eine vorbereitende Note von gleicher Dauer stets an eine Note von gleichem Werthe gebunden werden können; ebenso eine Note von längerer Dauer an eine kürzere, , aber weniger gut eine kurze Note an eine längere .

Die Vorbereitung einer Septime (wie jeder andern Dissonanz) kann auf jedem Takttheile erfolgen. Auf dem guten, schweren Takttheile ebensowohl, als auf dem leichten, schwachen.



Die Septime des Dominanthauptseptimen - Accordes kann **schrittweise** unvorbereitet frei eintreten.



Auch **sprungweise** kann dies geschehen,

1. wenn der Septime ein anderes Intervall des Dominantdreiklanges als die Octave vorangeht und die frei einspringende Septime gewissermassen den Dominantdreiklang nur erweitert und zum Septimen-Accorde vervollständigt:



2. wenn der Grundton des Dominantseptimen-Accordes in irgend einer andern Stimme vorhanden diesen vorbereitet;
3. in **Gegenbewegung** gegen den Bass:



Die Septime des Septimen-Accordes der siebenten Stufe bedarf **nicht** einer Vorbereitung; sie kann **frei eintreten.**



Die Bezeichnung der Nebenseptimen-Accorde durch römische Zahlen mit der arabischen Ziffer 7 hat der Schüler aus den vorstehenden Beispielen ersehen.

Aufgaben.



Zehntes Kapitel.

Die Verbindung der Septimen-Accorde in Dur in der Grundstellung uutereinander; die Umkehrungen dieser Accorde und ihre Verbindungen.

§ 41. Es ist schon oben erwähnt worden, dass die cadenzirenden Auflösungen der Nebenseptimen-Accorde in die Dreiklänge nicht häufig vorkommen. Diese Fortführungen haben oft etwas Ungelenkes an sich. Weit geschmeidiger zeigt sich die Verbindung mehrerer Septimen-Accorde in cadenzirender Weise, d. h. in der Art, dass ein Septimen-Accord sich in einen andern eine

Quarte höher oder eine Quinte tiefer stehenden Septimen-Accord auflöst. Geschieht die Auflösung des ersten Septimen-Accordes in den zweiten nach der uns bekannten Regel, die Septime abwärts zu führen, so brauchen wir nur die Terz des ersten liegen zu lassen und erhalten dadurch die Vorbereitung zur Septime des zweiten Accordes. Folgen mehrere Septimen-Accorde derart in cadenzirender Weise aufeinander, so entsteht eine Sequenz von Septimen-Accorden, bei welcher stets in je einem derselben die Quinte ausfallen wird.

166*a*.



oder dieselben Accorde:

166*b*.

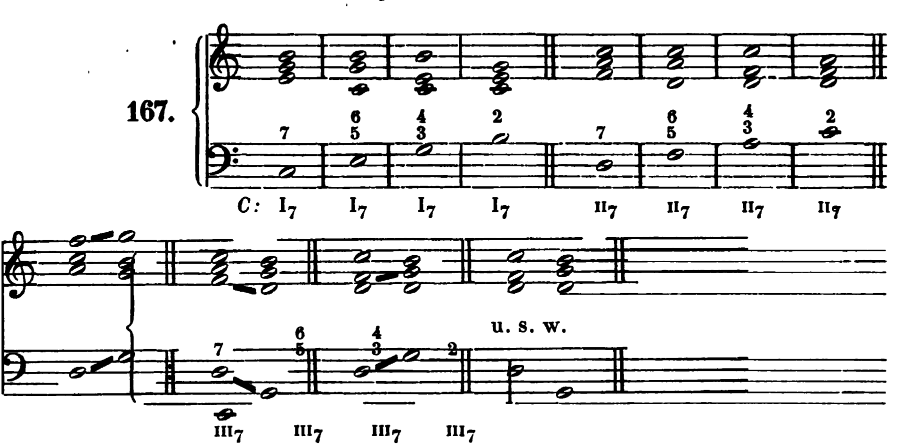


In Beispiel 166*a*. sehen wir den ersten Septimen-Accord eines jeden Taktes vollständig mit seiner Quinte, den zweiten dagegen unvollständig ohne Quinte; die Führung der Stimmen bei 166*b*. zeigt dieselbe Folge von Accorden derart, dass der erste Septimen-Accord eines jeden Taktes unvollständig ohne Quinte erscheint, der zweite dagegen vollständig mit der Quinte gegeben wird. In beiden Fällen war stets die Terz des einen Septimen-Accordes der vorbereitende Ton zur Septime des folgenden, dessen Terz wieder die Septime des nächsten Accordes vorbereitend u. s. w.

Weit mannigfaltiger werden die cadenzirenden Verbindungen dieser Accorde, sowohl mit Dreiklängen als mit Septimen-Accorden, wenn wir **die Umkehrungen der Nebenseptimen-Accorde** in Betracht ziehen.

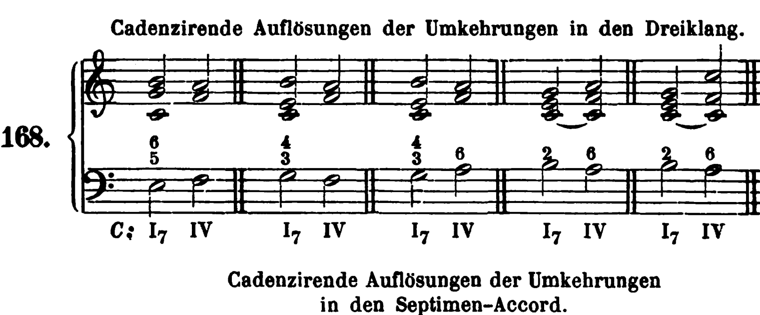
Jeder dieser Accorde kann wie der Dominanthauptseptimen-Accord ausser der Grundstellung in den drei Umkehrungen, als Quintsext-Accord, Terzquart-Accord und Secund-Accord erscheinen. Diese Umkehrungen werden in derselben Weise gebildet,

wie wir dies beim Dominanthauptseptimen-Accorde kennen gelernt haben. Der Quintsext-Accord wird die Terz der Grundstellung des Accordes im Basse enthalten, der Terzquart-Accord die Quinte, der Secund-Accord die Septime.

167.


Die cadenzirenden Auflösungen dieser Umkehrungen werden jedesmal, je nachdem sie in den eine Quarte höher oder Quinte tiefer befindlichen Dreiklang oder Septimen-Accord erfolgen, die beregten Accorde mit allen ihren Intervallen vollständig ergeben.

Cadenzirende Auflösungen der Umkehrungen in den Dreiklang.

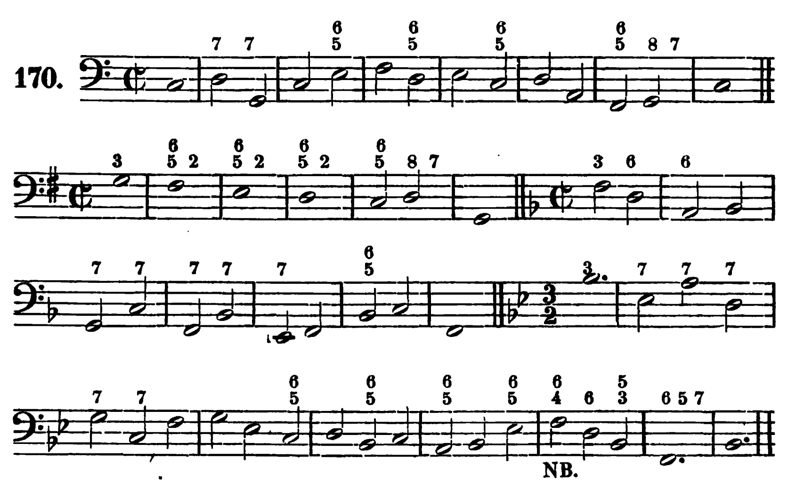
168.


Cadenzirende Auflösungen der Umkehrungen in den Septimen-Accord.

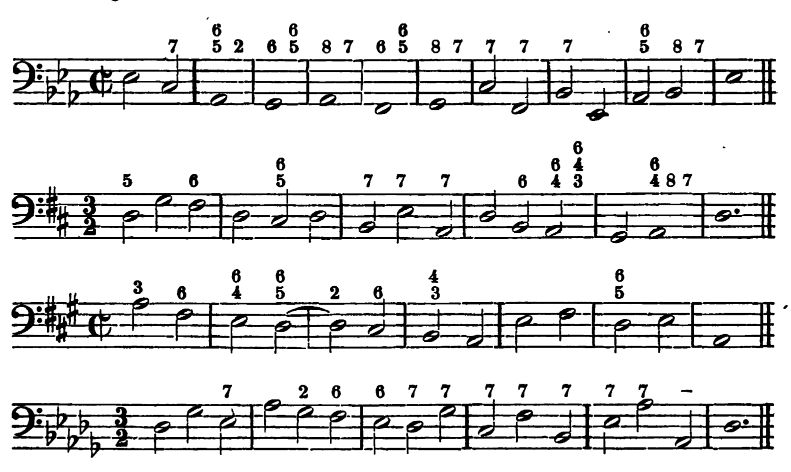
169.




Aufgaben.



NB. Die drei obern Stimmen können zu dem absteigenden Basse dieses Taktes liegen bleiben.



Elftes Kapitel.

Die Nebenseptimen-Accorde in Moll und ihre Umkehrungen.

§ 42. Von den Nebenseptimen-Accorden der Molltonleiter sind als die wichtigsten und am häufigsten vorkommenden die der

zweiten und der siebenten Stufe zu nennen. Auf den andern Stufen der Tonleiter lassen sich allerdings auch Septimen-Accorde errichten; dieselben werden aber selten in cadenzirender Auflösung zu gebrauchen sein. Betrachten wir die folgende Gruppe von Nebenseptimen-Accorden der Molltonleiter:



so ergeben sich drei neue Formen von Nebenseptimen-Accorden, der weiche Dreiklang mit grosser Septime auf der ersten Stufe, der übermässige Dreiklang mit grosser Septime auf der dritten Stufe und der verminderte Dreiklang mit verminderter Septime auf der siebenten Stufe.

Der Septimen-Accord der ersten Stufe ist für eine Auflösung nach den uns bisher bekannten Regeln nicht geeignet. Seine Septime *gis*, der Leitton der Tonleiter kann nicht einen übermässigen Secundschritt abwärts geführt werden.

Wir können darum diesen Accord bei unseren gegenwärtigen Übungen beiseite lassen*). Auch der Septimen-Accord der dritten Stufe ist wenig gebräuchlich. Seine Auflösung in den Dreiklang

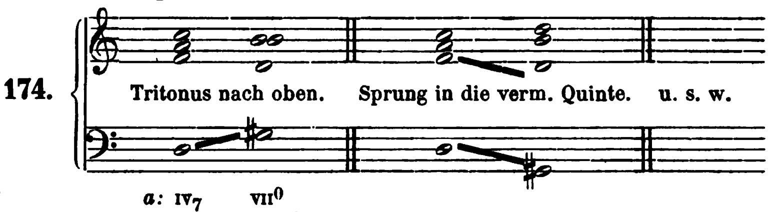
*) Späterhin bei den freien Auflösungen der Septimen-Accorde kommen wir auf den Nebenseptimen-Accord der ersten Stufe in Moll nochmals zurück. Denn es lässt derselbe, wenn auch nicht mit absteigender Septime, doch eine cadenzirende Auflösung in die Grundstellung des Septimen-Accordes, wie in die Sext-Accordlage des Dreiklangs der vierten Stufe und andere nicht cadenzirende Verbindungen zu; bei modulatorischen Auflösungen können wir seine Septime auch abwärts nach *G* oder *Fis* führen. (Man vergl. Dreizehntes Kapitel § 46.)



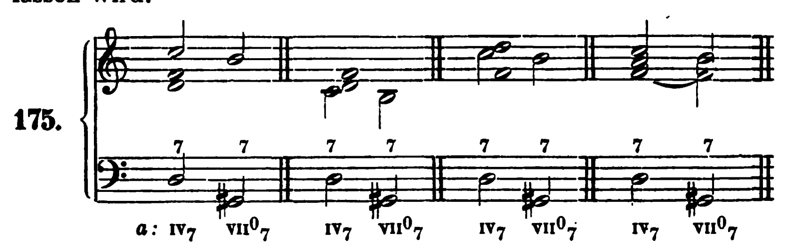
der sechsten Stufe wird so erfolgen müssen, dass die Quinte *gis* (Leitton) stets nach oben geführt wird.

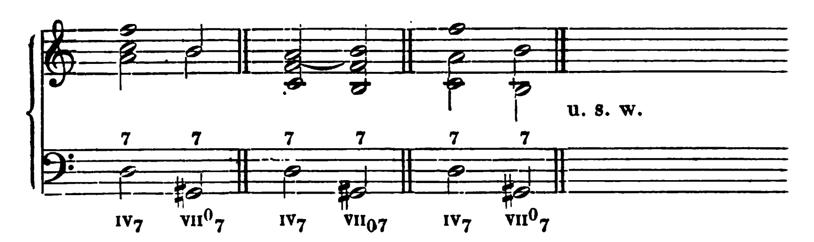


Eine cadenzirende' Verbindung des Septimen-Accordes der vierten Stufe mit dem verminderten Dreiklange der siebenten Stufe ist wegen der dabei hervortretenden gezwungenen und fehlerhaften Stimmführung unthunlich.



Dagegen kann sich der beregte Septimen-Accord cadenzirend in den Septimen-Accord der siebenten Stufe auflösen, wenn der Bass einen Sprung abwärts in die verminderte Quinte macht. Der Sprung des Basses in die übermässige Quarte würde einen Tritonus nach oben (vergl. § 39) ergeben und muss desshalb vermieden werden. Die Verbindung der beiden Accorde ist am leichtesten, wenn im Septimen-Accorde der vierten Stufe die Quinte weggelassen wird.

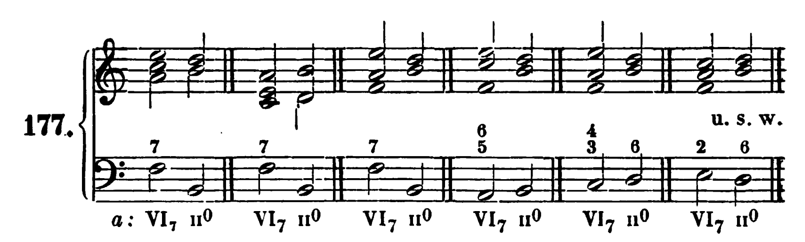




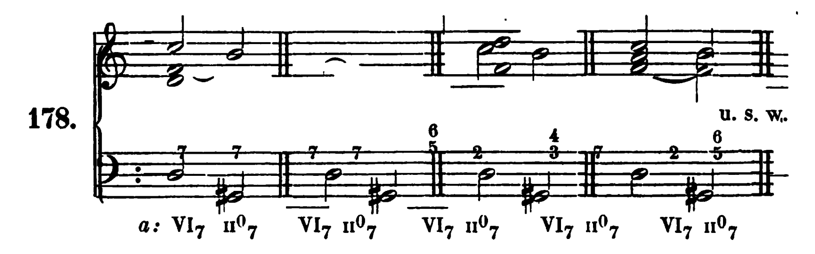
Eine Verdoppelung des Leittones im Septimen-Accorde der siebenten Stufe ist sorgfältig zu vermeiden. Auch die Umkehrungen beider Accorde sind zur Verbindung geeignet.



Eine cadenzirende Verbindung des Septimen-Accordes der sechsten Stufe mit dem Dreiklange der zweiten Stufe ist möglich, kommt aber selten vor. Auch hier kann der Bass (um den Tritonus nach oben zu vermeiden) nur abwärts in die verminderte Quinte springen. Immerhin ist doch die Verbindung in Moll leichter auszuführen, als die derselben Accorde (vierte und siebente Stufe) in Dur. Denn hier in Moll ist der Grundton des verminderten Dreiklangs der zweiten Stufe **nicht der Leitton** der Tonleiter, kann also **verdoppelt** werden. (Vergl. § 39, Beispiel 151.)



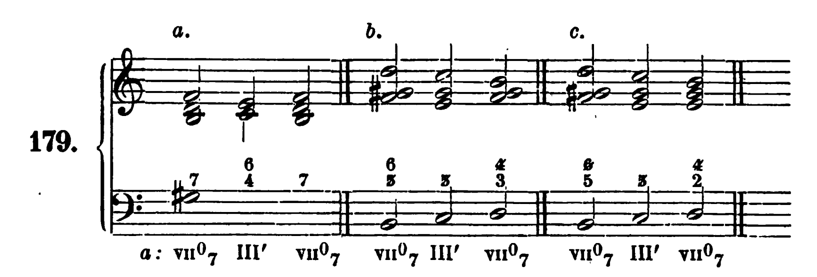
Häufiger begegnet man der Verbindung des Septimen-Accordes der sechsten Stufe mit dem Septimen-Accorde der zweiten Stufe. Diese wird in Moll ganz in derselben Weise in der Grundstellung und in den Umkehrungen bewerkstelligt, wie wir dies bei den gleichen Accorden der vierten und siebenten Stufe in Dur gethan haben.



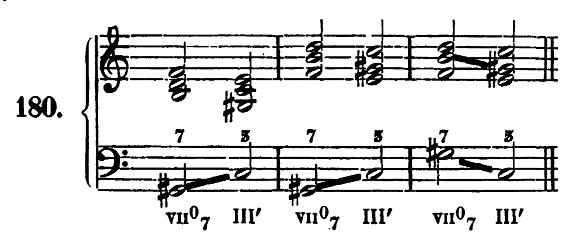
§ 43. Der bei weitem am häufigsten vorkommende und wichtigste der Nebenseptimen-Accorde der Molltonleiter ist der der siebenten Stufe,

der verminderte Septimen-Accord

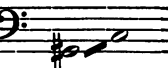
genannt, weil er über einem verminderten Dreiklange eine verminderte Septime (vom Grundton aus) besitzt. Eine cadenzirende Auflösung in den Dreiklang oder Septimen-Accord der dritten Stufe kann er niemals erhalten. Fortschreitungen dieser Art:



werden nie für Auflösungen des verminderten Septimen-Accordes der siebenten Stufe in den übermässigen Dreiklang der dritten Stufe gelten können*). Die Auflösung in die Grundstellung des Dreiklangs ist der jederzeit schlechten Stimmführung halber unthunlich.



*) Dergleichen Accordfolgen werden wir später als zufällige Accordbildungen (durchgehende Accorde) kennen lernen. (Vergl. § 57.)

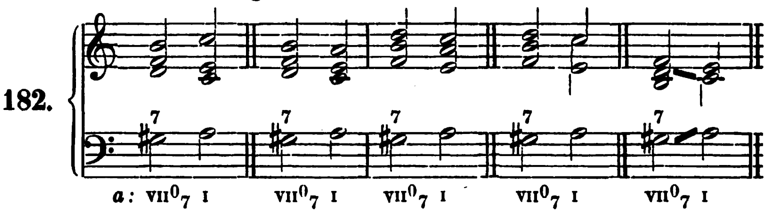
Der verminderte Quartensprung aufwärts 

ist, weil er unsanglich ist, ebenso streng zu verbieten, als der Tritonus aufwärts und der übermässige Secundschritt. Abwärts dagegen ist der verminderte Quartensprung jederzeit erlaubt, stets gut zu heissen; aufwärts dagegen ist er selbst innerhalb desselben Accordes nicht gut zu intoniren .

Die natürliche Auflösung des Septimen-Accordes der siebenten Stufe in Moll kann nur in den Dreiklang der ersten Stufe führen, wie dies auch in Dur der Fall war. (Man vergl. § 39, Beispiel 155.) Die Auflösung erfolgt genau in derselben Weise wie in Beispiel 155. Der Grundton (Leitton der Tonleiter) geht eine kleine chromatische Stufe aufwärts, die Septime abwärts, die Terz steigt eine Stufe, wenn sie mit der Septime eine verminderte Quinte bildet, kann aber auch abwärts geführt werden, wenn sie zur Septime eine übermässige Quinte bildet. Die Quinte des verminderten Septimen-Accordes muss stets abwärts geführt werden. (Die Gründe dafür sind § 39 und § 23 angegeben.) Die verminderte Septime des Septimen-Accordes der siebenten Stufe in Moll bedarf einer Vorbereitung nicht. Der Accord kann stets frei eintreten.

181. 

Es bedarf wohl kaum der Erwähnung, dass eine Auflösung des verminderten Septimen-Accordes in den Septimen-Accord der ersten Stufe in Moll nicht möglich ist, obschon die Auflösung in den Dreiklang der ersten Stufe so natürlich erscheint. Beifolgend einige Verbindungen des verminderten Septimen-Accordes mit dem Dreiklange der ersten Stufe.

182. 



Auch die Septime des Nebenseptimen-Accordes der zweiten Stufe in Moll darf, weil sie sich über einem verminderten Dreiklange befindet, stets frei eintreten.

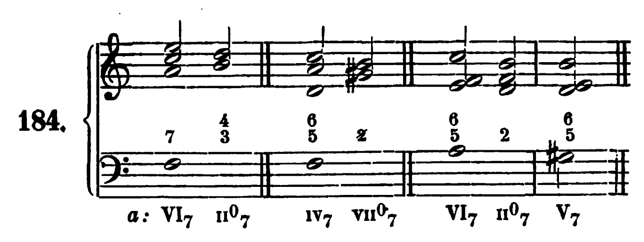
Bei der Verbindung von zwei oder drei Septimen-Accorden der Molltonleiter **in der Grunstellung** wird wechselseitig in je einem die Quinte wegfallen müssen.

183.



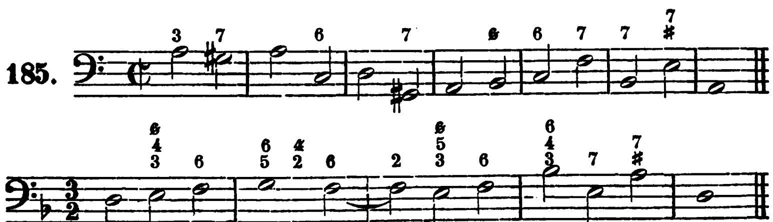
Die Verbindung von Grundstellung des einen Septimen-Accordes mit der Umkehrung eines andern, oder zweier oder mehrerer Umkehrungen untereinander wird die Accorde vollständig erscheinen lassen.

184.

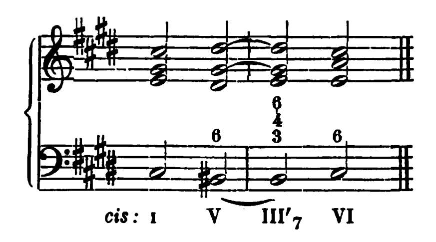


Aufgaben.

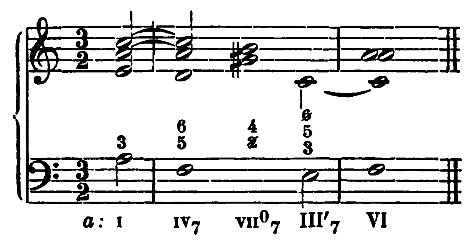
185.



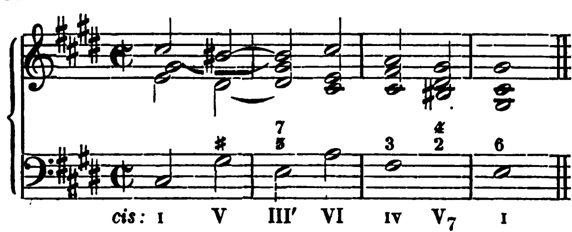
In der vorletzten dieser Aufgaben ist bei NB. auch die Einführung des Septimen-Accordes der dritten Stufe mit seiner cadenzirenden Auflösung in den Dreiklang der sechsten Stufe gegeben. Die Umkehrungen dieses Septimen-Accordes zeigen sich wenig brauchbar; am wenigsten mit der cadenzirenden Auflösung. Verbindungen wie die folgende:



sind gezwungen und unnatürlich. Die Quintsext-Accordlage dieses Accordes zeigt sich aber gefügiger wie folgendes Beispiel zeigt:



Die ersten Takte der achten Aufgabe können in folgender Weise gearbeitet werden:



Zwölftes Kapitel.

Nicht cadenzirende Verbindungen der Septimen-Accorde mit Accorden anderer Tonstufen.

§ 44. Wir haben bisher in unsern Aufgaben und Beispielen die Septimen-Accorde in der Grundstellung oder in ihren Umkehrungen stets in diejenigen Accorde, welche sich eine Quarte höher oder eine Quinte tiefer befanden aufgelöst. Dieser im Principe natürlichsten Verbindung fügen wir jetzt freiere, nicht cadenzirende Auflösungen bei. Man nennt derartige Verbindungen

Trugcadenzen

und können dieselben auf mannigfaltige Weise gebildet werden:

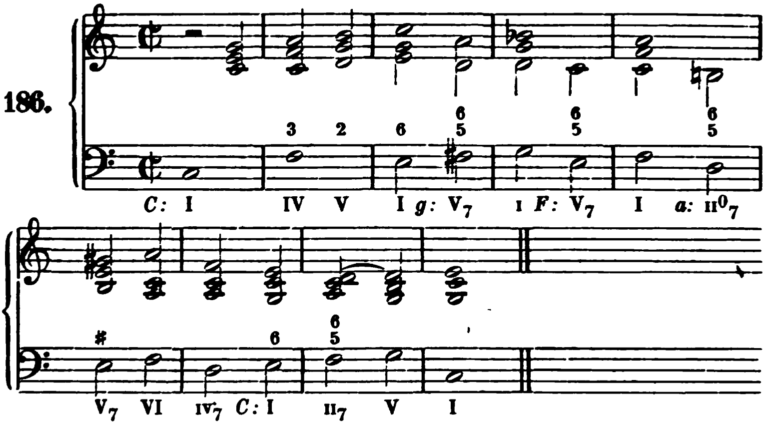
1. In der Verbindung der Septimen-Accorde mit leitereignen Accorden andrer Tonstufen als der cadenzirenden;
2. in Verbindung der Septimen-Accorde einer Tonart mit Accorden andrer Tonstufen in fremden Tonarten.

In dem zuletzt genannten Falle entsteht eine

Modulation.

Eine Modulation entsteht dann, wenn wir in einem Tonstücke einen Accord einführen, den wir in der bisher herrschenden Tonart als leitereignen Accord nicht mehr finden, und der einer fremden Tonart angehört.

186.



So berührt Beispiel 186 im dritten Takte *g*-moll, im vierten *F*-dur, im fünften *a*-moll und kehrt erst im siebenten Takte nach *C*-dur zurück. Modulirende und nicht modulirende Trugcadenzen können auf dreierlei Weise gebildet werden.

a. Mit regelmässiger Fortschreitung der Septime nach unten;

b. mit liegenbleibender (oder enharmonisch mit der übermässigen Sexte vertauschten) Septime*);

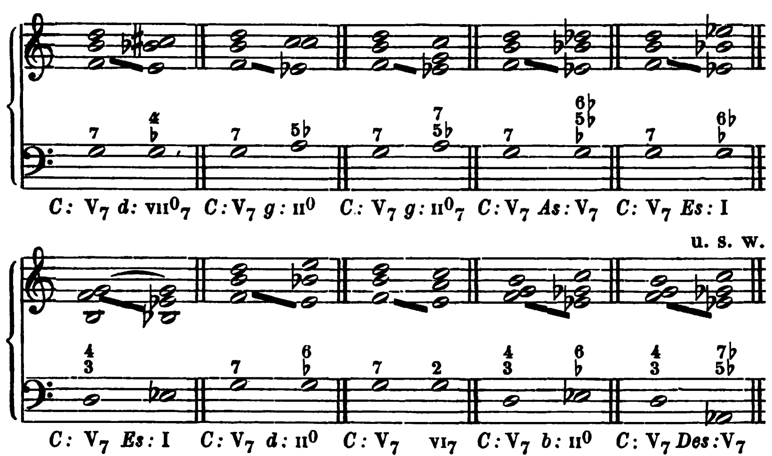
c. mit stufenweise aufwärts steigender Septime.

Wir beginnen die Betrachtung der Trugcadenzen zuerst mit dem Dominanthauptseptimen-Accorde und zeigen dem Schüler einige Verbindungen dieses Accordes mit Dreiklängen und Septimen-Accorden anderer Tonstufen und Tonarten zuerst mit regelmässiger, absteigender Führung der Septime.

187.



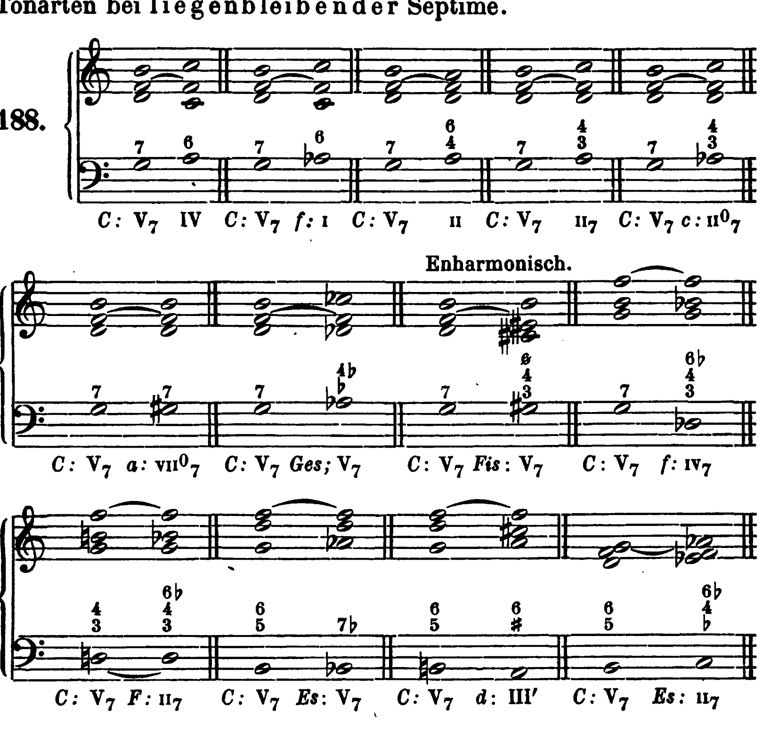
*) Die Vertauschung der Septime mit der übermässigen Sexte ist im Grunde genommen bereits ein Aufwärtssteigen der Septime, weil die kleine Septime zum Grundtone ein engeres Intervall bildet als die übermässige Sexte.



Die im fünften Takte mit NB. bezeichnete Verbindung der Dominantseptimen-Accorde von *C*-dur und *F*-dur ist eine modulirend cadenzirende.

Es folgen hier einige nicht cadenzirende Verbindungen des Dominantseptimen-Accordes mit Accorden anderer Tonstufen und Tonarten bei liegenbleibender Septime.

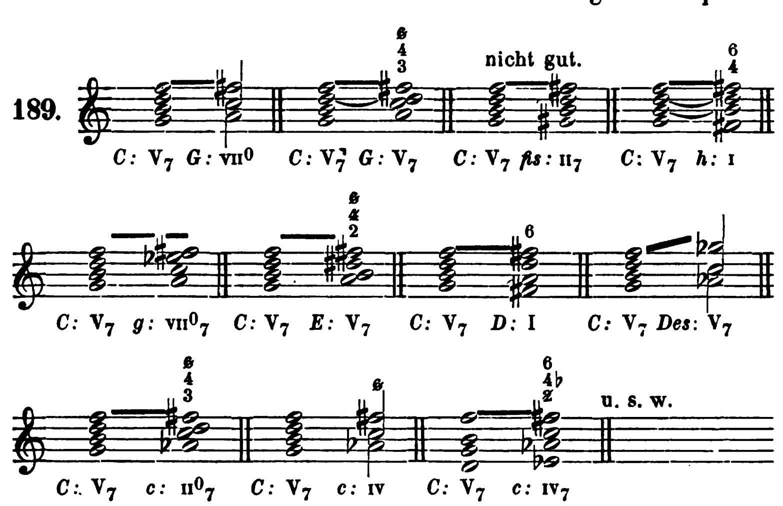
188.





Der letzte mit NB. bezeichnete Accord ist zur Zeit dem Schüler noch unbekannt. Wir werden ihn unter den alterirten Accorden als den übermässigen Terzquartsext-Accord kennen lernen.

Verbindungen des Dominantseptimen-Accordes mit Accorden anderer Tonstufen und Tonarten bei aufwärts steigender Septime.



Die in den beiden letzten Takten bei der Fortführung des Dominantseptimen-Accordes gebrauchten Accorde werden wir gleichfalls später in dem Kapitel über »die alterirten Accorde« kennen lernen.

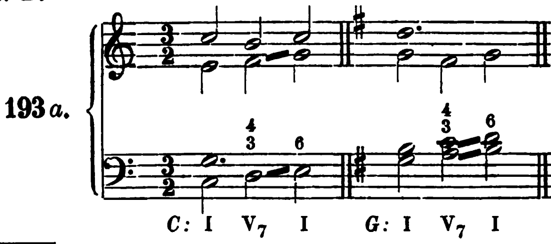
§ 45. Die Septime muss in den allermeisten Fällen **aufwärts** geführt werden, wenn bei der Auflösung des Septimen-Accordes ein andres Intervall desselben in der Richtung nach **unten** in den eigentlichen natürlichen Auflösungston der Septime tritt. Dieser Fall kann auch schon bei der gewöhnlichen cadenzirenden Auflösung des Septimen-Accordes der fünften Stufe in den Dreiklang der Tonica eintreten. Verbindungen wie die folgenden:

190. 

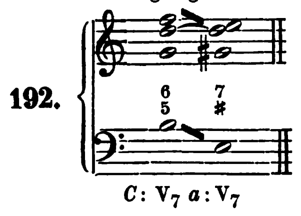
sind unter allen Umständen streng verboten, weil die in diesem Falle hervortretende verdeckte Octavenparallele im reinen Satze für ebenso fehlerhaft angesehen werden muss, als offene Octavenparallelen, obschon die obere Stimme nur einen Halbtonschritt macht. Diese Regel gilt für alle Stimmen; es sind daher die Verbindungen 190 und die hier unter 191 folgenden falsch und als fehlerhaft stets zu meiden, dieselben mögen nun in cadenzirenden oder nicht cadenzirenden Auflösungen irgend eines Septimen-Accordes zum Vorschein kommen*).

191. 

Auch wenn ein Intervall des Septimen-Accordes in der Richtung nach oben in den Auflösungston der Septime tritt, wird in manchen Fällen das Aufwärtsschreiten der Septime anzuempfehlen sein; z. B.

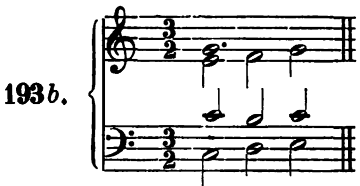
193 *a*. 

*) Als eine der wenigen und sehr selten vorkommenden Ausnahmen von dieser Regel geben wir die folgende Accordverbindung:

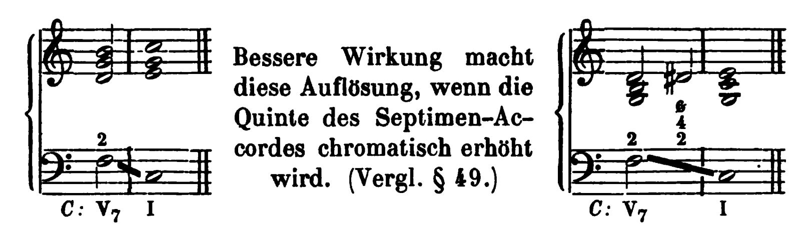
192. 

Hier tritt der Bass *H* nicht in die Terz, sondern in den Grundton *E* des zweiten Accordes; auch wird die verdeckte Octavenparallele durch die Gegenbewegung des Tenors und durch das Liegenbleiben des Alts wesentlich abgemildert.

Doch wäre Beispiel 193*b* nicht gut zu nennen, weil hier Septime und Grundton des Septimen-Accordes zu nahe bei einander liegen.

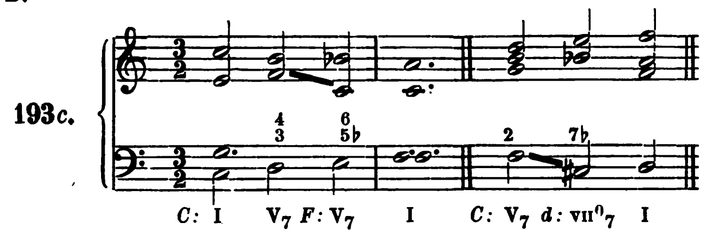


Schliesslich muss noch erwähnt werden, dass die Dominant-Septime auch sprungweise nach unten geführt werden kann. Dies kann schon bei der cadenzirenden Auflösung V_7 I der Fall sein.



Bessere Wirkung macht diese Auflösung, wenn die Quinte des Septimen-Accordes chromatisch erhöht wird. (Vergl. § 49.)

Auch bei modulatorischen Wendungen kann dies der Fall sein, z. B.



Für die am Beginne des § 45 aufgestellte Regel geben wir noch einige nicht cadenzirende Verbindungen des Dominantseptimen-Accordes mit Accorden andrer Tonarten und Tonstufen.

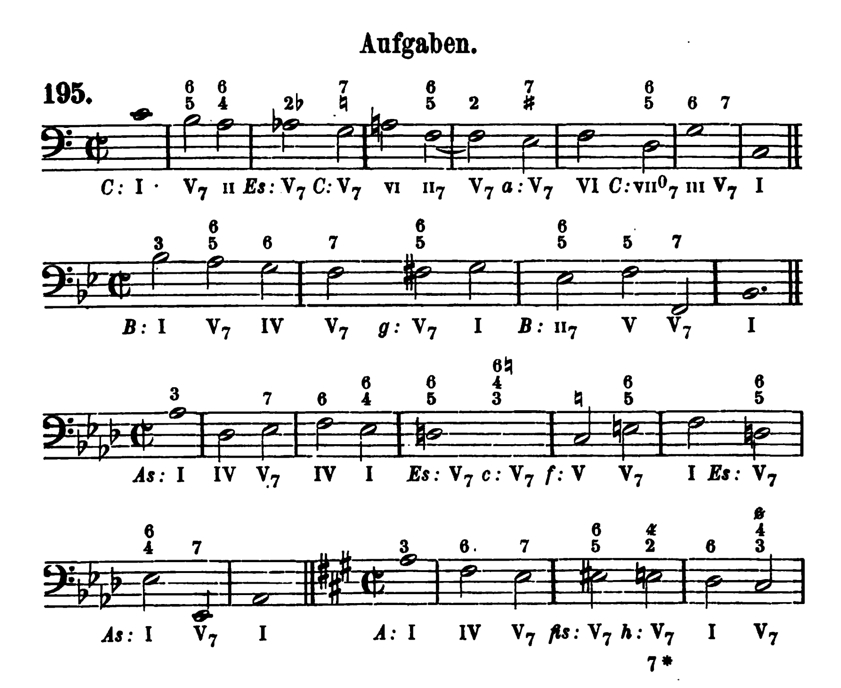


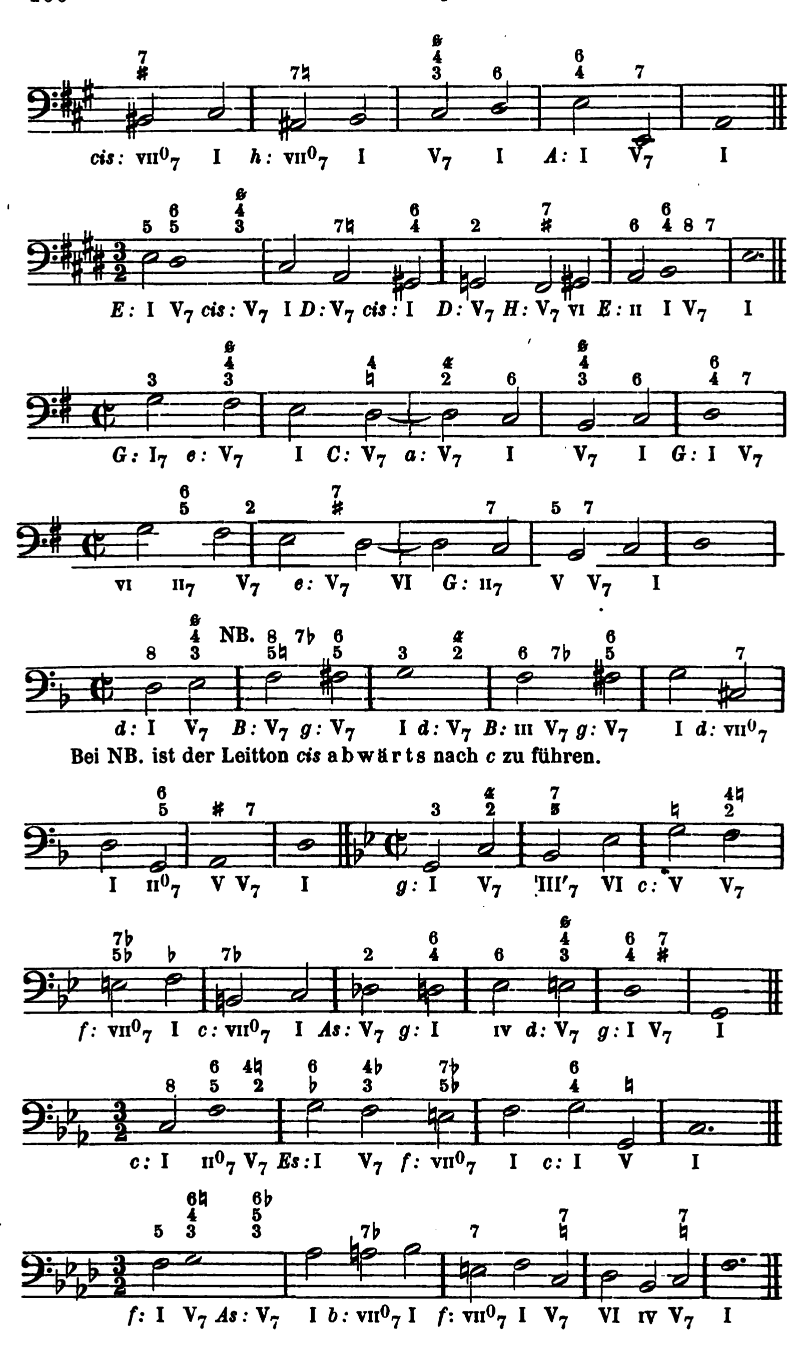


Die in den §§ 44 und 45 enthaltenen Verbindungen des Dominantseptimen-Accordes mit andern Accorden eröffnen dem Schüler einen Blick für Accord-Verbindungen, die wir nur angedeutet haben. Wie auf melodischem Gebiete von dazu Berufenen immer Neues geschaffen worden ist und auch in der Folge geschaffen werden wird, so auch auf dem Gebiete der Accord-Verbindungen.

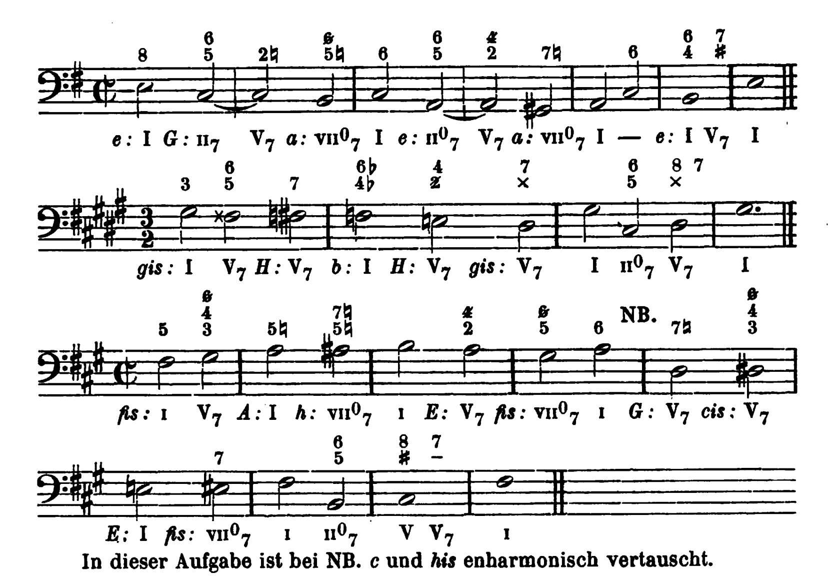
In den nachfolgenden Aufgaben werden wir durchaus nicht alle die hier gezeigten Verbindungen des Dominantseptimen-Accordes zur Anwendung bringen. Den Tonartwechsel innerhalb einer Aufgabe zeigen wir durch grosse lateinische Buchstaben für Dur, durch kleine für Moll zunächst hier an. In allen spätern Aufgaben aber hat der Schüler selbst den Gang der Modulation in dieser Weise unter dem Basse zu notiren.

Aufgaben.





Bei NB. ist der Leitton *cis* abwärts nach *c* zu führen.



In dieser Aufgabe ist bei NB. *c* und *his* enharmonisch vertauscht.

Dreizehntes Kapitel.

Die Verbindung der Nebenseptimen-Accorde mit Accorden anderer Tonstufen und Tonarten.

§ 46. Auch die Nebenseptimen-Accorde lassen mannigfaltige, nicht cadenzirende Verbindungen zu; ja einige derselben, welche wir cadenzirend nur wenig oder gar nicht verwenden konnten, zeigen sich für andere Fortführungen geeignet. Wir wollen dies zunächst an dem Septimen-Accorde der ersten Stufe in Moll darthun, welcher der am seltensten vorkommende und am misslichsten zu behandelnde ist. Seine Septime kann, da sie Leitton der Tonart ist, umsoweniger abwärts geführt werden, als sie beim Absteigen den als unmelodisch verbotenen, übermässigen Secundschritt machen müsste, falls dieselbe nicht liegen bleibt oder bei modulatorischer Auflösung nach *G* oder *Fis* abwärts geführt wird. Die natürliche Fortführung dieser Septime wird stets nach oben erfolgen müssen; in diesem Falle ist auch eine cadenzirende Auflösung des Septimen-Accordes der ersten Stufe in Moll in die Grundstellung des Septimen-Accordes der vierten Stufe und in die Sextaccord-Stellung der vierten Stufe möglich, wobei wir als selbstverständlich voraussetzen, dass der Sep-

timen-Accord der ersten Stufe **sorgfältig vorbereitet** eingeführt und der Septimen-Accord der vierten Stufe entsprechend aufgelöst wird, wie wir im folgenden Beispiele zeigen, in welchem wegen der cadenzirenden Auflösung des Septimen-Accordes der vierten in den der siebenten Stufe die Fortschreitung des Basses nach dem untern *Gis* nothgedrungen erfolgen musste;

196.



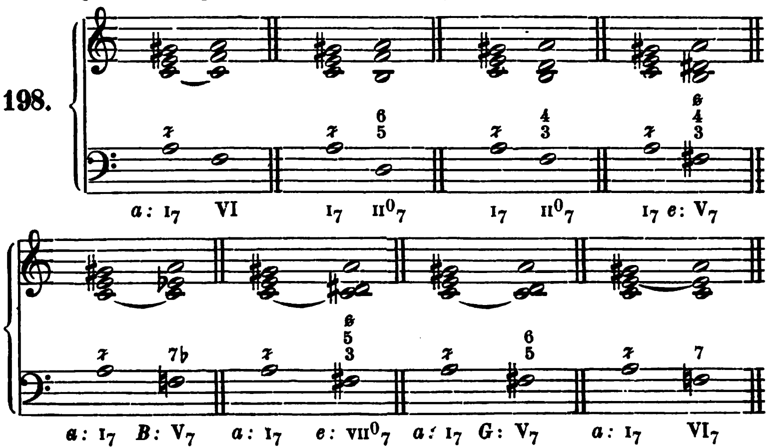
oder mit der Auflösung des Septimen-Accordes der ersten Stufe in die Sextaccord-Stellung des Dreiklangs der vierten Stufe:

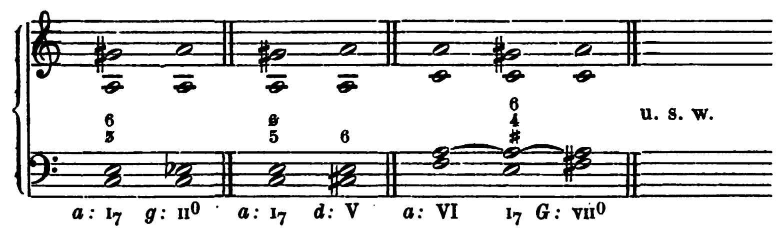
197.



Neben diesen cadenzirenden Auflösungen des Septimen-Accordes der ersten Stufe in Moll geben wir hier noch einige andre Fortführungen, die weniger gezwungen erscheinen, als die cadenzirende. Selbstverständlich wird die sorgfältig vorbereitete Einführung des beregten Accordes vorausgesetzt.

198.





Bei modulatorischen Verbindungen sind wir aber auch in der Lage, die Septime des beregten Accordes stufenweise **abwärts** führen zu können. (Siehe die Anmerkung § 42, Cap. 11.)

Die Septime fällt eine halbe Stufe.

199.





Den mit NB. bezeichneten Accord werden wir später als den übermässigen Terzquartsext-Accord kennen lernen.

Die Septime fällt eine ganze Stufe.

200.



Die Parallel-Bewegung des Soprans und Tenors wird durch die Gegenbewegung des Basses gedeckt und ausgeglichen; doch wollen wir dem Schüler derartige Folgen nicht etwa empfehlen, obwohl die hier gezeigte Folge einer reinen Quinte nach einer übermässigen abwärts ausnahmsweise in diesem Falle zu gestatten ist. Anders ist's, wenn auf die reine Quinte abwärts eine übermässige Quinte folgt; z. B.

201.



Derartige Folgen finden wir bei den besten Meistern im reinen Satze. Sie sind jederzeit erlaubt, wenn der Bass eine Gegenbewegung ausführt.

202.



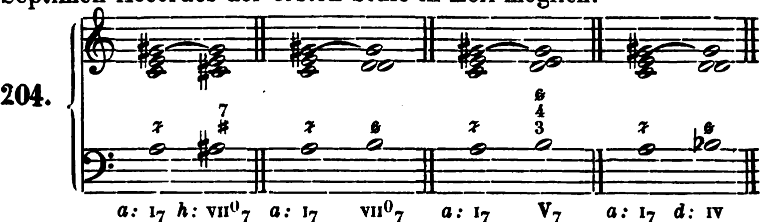
In den äussern Stimmen ist diese Quintenfolge aber nicht zu empfehlen.

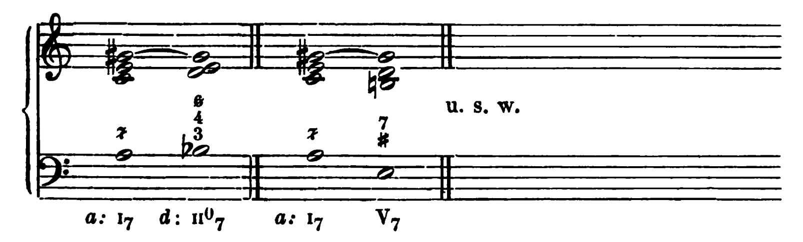
203.



Auch bei liegenbleibender Septime ist die Fortführung des Septimen-Accordes der ersten Stufe in Moll möglich.

204.





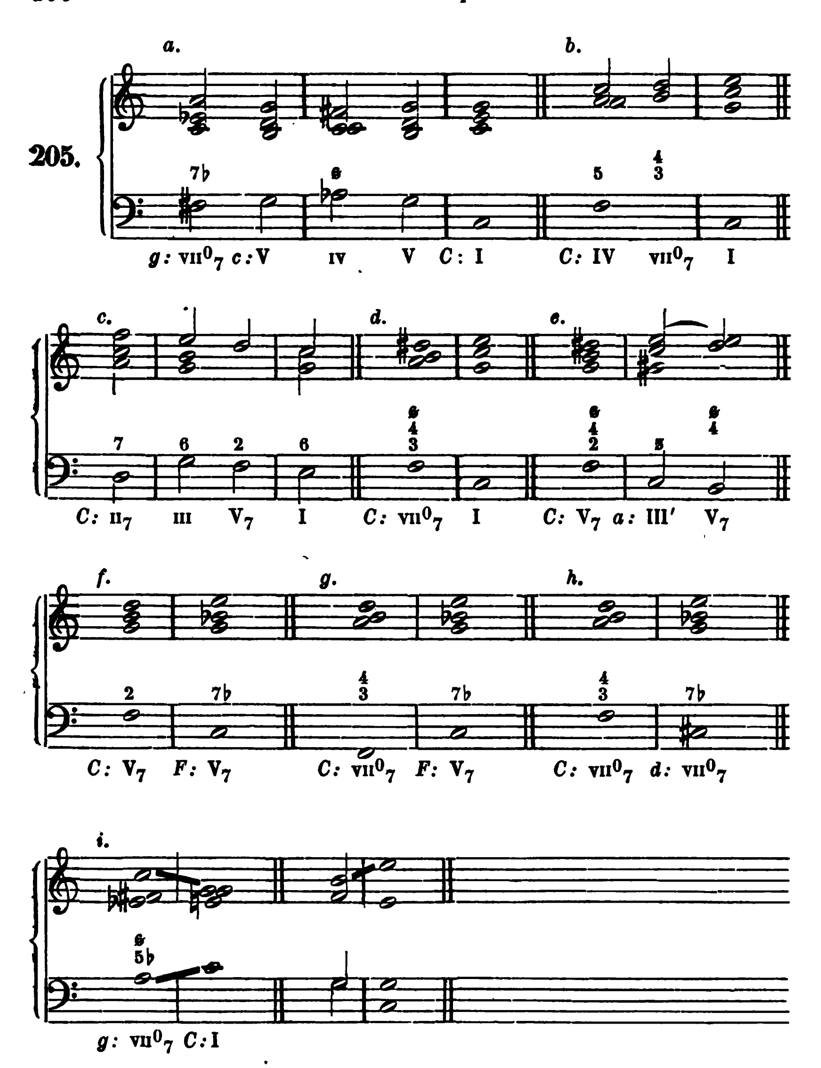
§ 47. Klingen auch manche dieser Verbindungen hart und befremdend, so wolle man nicht vergessen, dass dieselben hier ausserhalb jeden Zusammenhanges mit Vorausgegangenem und Nachfolgendem stehen. Zu verwenden sind sie alle; es wird aber in jedem einzelnen Falle die Wirkung davon abhängen, wie der erste Accord vorbereitet und wie der zweite fortgeführt ist.

Nachdem wir hier an dem in der Praxis am wenigsten zur Anwendung kommenden und am schwersten zu behandelnden Nebenseptimen-Accorde der ersten Stufe in Moll nachgewiesen haben, wie mannigfach auch er zu Fortführungen zu gebrauchen ist, bleibt uns nur noch übrig kurz zu erwähnen:

Jeder Nebenseptimen-Accord kann sowohl mit regelmässiger, absteigend geführter Septime, als auch mit liegenbleibender oder aufwärts geführter, theils cadenzirend, theils in freien Auflösungen (Trugcadenzen) zur Anwendung kommen.

Eine Tabelle aller möglichen Auflösungen aller Nebenseptimen-Accorde hier aufzustellen, würde den Rahmen dieses Buches weit überschreiten. Der Schüler findet in den nachfolgenden Aufgaben eine Anzahl Trugcadenzen vor. Er mag auch selbst versuchen, nach dem Muster der bei dem Dominantseptimen-Accorde und bei dem Septimen-Accorde der ersten Stufe in Moll gezeigten Auflösungen derartige Accordzusammenstellungen von andern Nebenseptimen-Accorden aus zu bilden. Als Kriterium für die Güte und Brauchbarkeit solcher Accord-Verbindungen bemerken wir Folgendes:

Im Allgemeinen wird jede Accord-Verbindung gutzuheissen sein, bei der ein oder zwei Töne, zweien Accorden gemeinschaftlich angehörend, in derselben Stimme liegen bleiben. Aber auch ohne die natürliche Brücke eines liegenbleibenden Tones kann die Verbindung zweier Accorde gut sein, wenn die einzelnen Stimmen in sangbarer Weise von den Tönen eines Accordes zu denen eines zweiten übergeführt werden.



Der Schüler ersieht aus den Beispielen 205 *d. e. f. g. h.* und *i.*, dass auch freie Fortführungen einzelner Intervalle der Septimen-Accorde gutzuheissen sind.

Zu beherzigen ist hierbei, dass die Einführung von Grundton und Septime eines Septimen-Accordes in **grader Bewegung** fast immer schlechte Wirkung hervorbringt und darum streng zu vermeiden ist. Alle nachstehenden Beispiele zeigen schlechte Stimmführung.

206.



Es zeigen aber die Beispiele 193*c.* und 205*f.* und *h.* einzelne Fälle, in denen die Einführung von Grundton und Septime in grader Bewegung nicht zu tadeln ist.

Aufgaben.

Der Schüler hat bei allen Aufgaben die Accorde durch römische Zahlen unter dem Basse zu bezeichnen und den Gang der Modulation durch grosse lateinische Buchstaben für Dur, durch kleine für Moll genau anzugeben, wie dies in den beiden ersten Aufgaben gezeigt ist.

207.

C: I II_7 I IV VII^0_7 IV VII^0_7 III VI_7 V VI_7 II

V_7 I II_7 V I *d:* I V_7 I *B:* V_7 I *g:* V_7

VI *c:* V_7 I *g:* I *d:* V_7 I II^0_7 V_7 I



NB. Der Strich – unter der 7 bedeutet die Fortdauer des Kreuzes (♯), das für die Terz des Dominantdreiklangs über dem Basse unter 8 angezeigt ist.



Bei NB. muss die Septime *As* des zweiten Accordes einen Quartensprung abwärts nach *Es* ausführen. Diese Stimmführung ist gut, obschon Grundton und Septime des Quintsext-Accordes in grader Bewegung eingeführt werden.





NB. Die Striche – über der Viertelnote *gis* deuten die Fortdauer der Zahlen $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$ an. Wir werden in der Folge öfter die Fortdauer einer Zahl auch bei wechselnden Accorden durch Striche andeuten; so bedeutet $\begin{smallmatrix}6 & -\\5 & 4\\3 & 3\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}6 & -\\5 & 4\\3 & -\end{smallmatrix}$ einen Quintsext- und darauf folgenden Terzquart-Accord.

Vierzehntes Kapitel.

Alterirte Accorde.

Dreiklänge mit alterirter Quinte.

§ 48. Alterirt nennen wir einen Accord, in welchem ein Ton oder mehrere Töne chromatisch verändert sind*). Die chromatische

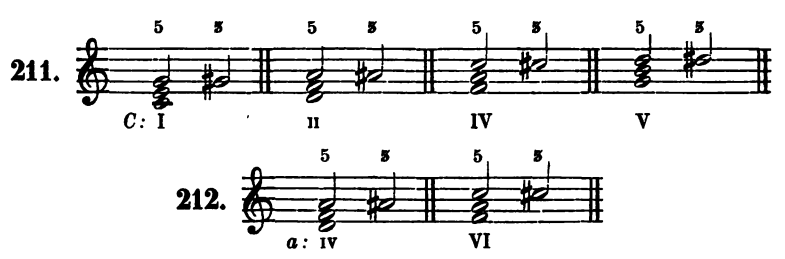
*) Es giebt Fälle, dass zwei oder drei Töne eines Accordes chromatisch verändert werden; z. B.



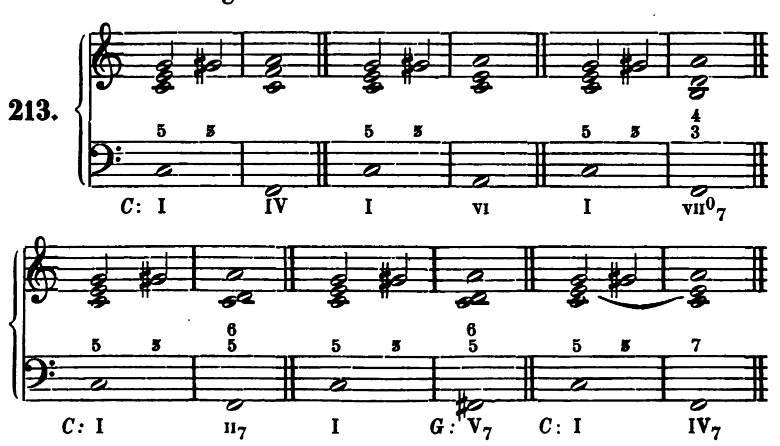
Veränderung eines Tones in einem Dreiklange kann diesen in einen andern Dreiklang umwandeln; z. B.

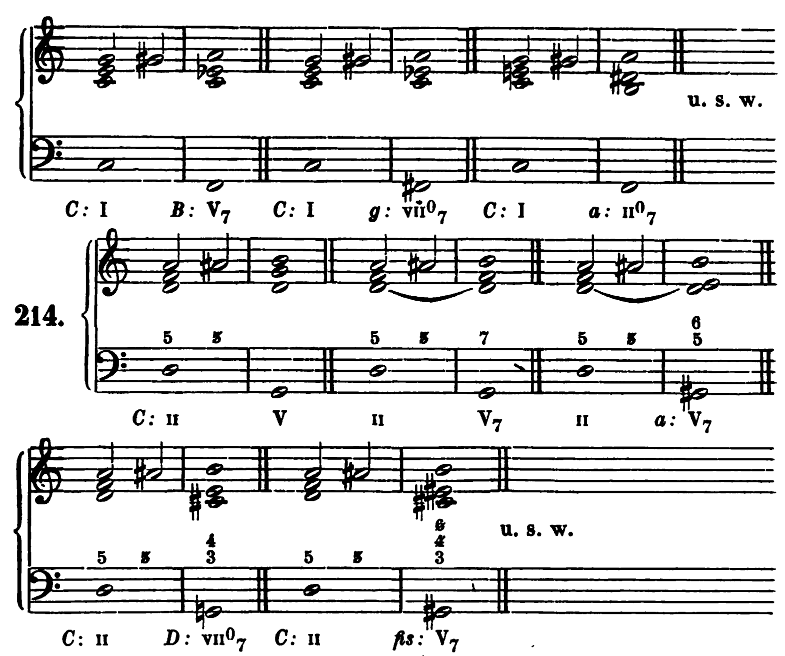


Wir sehen hier chromatische Veränderungen des Dreiklangs der ersten Stufe in *C*-dur, welche uns als Grund-Accorde bereits bekannt sind. Wir betrachten sie daher nicht als alterirte Accorde mit Ausnahme der letzten Bildung . Dieser Accord wird ebensowohl als übermässiger Dreiklang der dritten Stufe in *A*-moll, als auch in *C*-dur als Dreiklang der ersten Stufe mit alterirter Quinte erscheinen. Er kommt sogar öfter in *C*-dur, als in *a*-moll zur Anwendung. Man alterirt die Quinte in den Dreiklängen der ersten, zweiten, vierten und fünften Stufe in Dur, sowie in den Dreiklängen der vierten und sechsten Stufe in Moll.



Die **alterirte Quinte** muss stets eine kleine chromatische Stufe aufwärts fortgeführt werden.



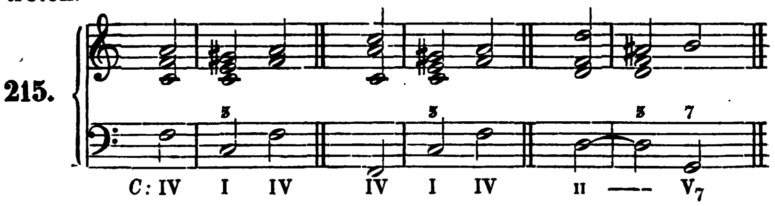


Die Fortführung der harten Dreiklänge mit alterirter Quinte auf der vierten und fünften Stufe in Dur, wie auf der sechsten Stufe in Moll kann in ähnlicher Weise geschehen, wie dies unter 213 am alterirten Dreiklange der ersten Stufe gezeigt worden ist. Der alterirte Dreiklang der vierten Stufe in Moll, dessen natürlichste Fortführung

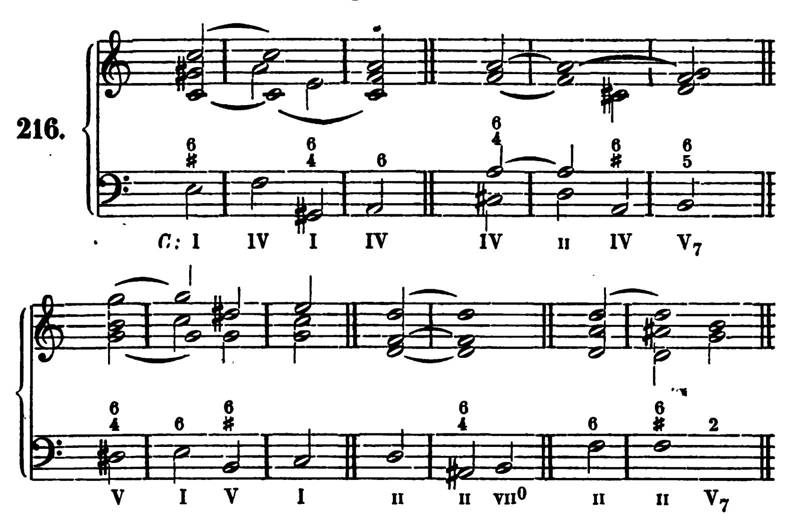


in den verminderten Septimen-Accord der siebenten Stufe sein wird, lässt sich gleichfalls ähnlich, wie unter 214 dargestellt wurde, weiterführen.

Es ist nicht nöthig, dass dem alterirten Tone, der übermässigen Quinte, der natürliche Ton, die reine Quinte jedesmal vorangehe. Der Dreiklang mit alterirter Quinte kann frei eintreten.



Auch die Umkehrungen der Dreiklänge mit **alterirter Quinte** sind gebräuchlich, besonders die der harten Dreiklänge. Seltner kommen die weichen Dreiklänge der zweiten Stufe in Dur und der vierten in Moll mit der alterirten Quinte in Sextaccord- oder Quartsextaccord-Stellung vor.



Eine Modulation wird durch die Einführung eines **alterirten Dreiklangs** nicht hervorgebracht, obschon die chromatisch erhöhte Quinte ein der herrschenden Tonart fremder Ton ist.

Aufgaben.



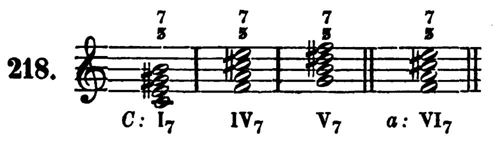
NB. Die erste 5 in diesem Takte deutet gleichzeitig die Stellung des Soprans und die der alterirten Quinte vorangehende **natürliche** (reine) Quinte an. Die in den folgenden Takten **nicht durchstrichenen** Ziffern 5 bezeichnen nur die natürliche der alterirten vorangehenden Quinte in irgend einer Stimme.





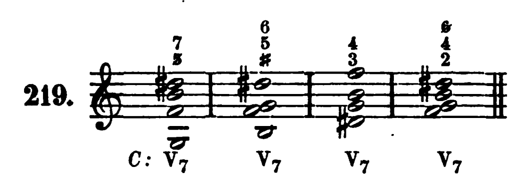
Septimen-Accorde mit alterirter Quinte.

§ 49. Bei den Septimen-Accorden der ersten, vierten und fünften Stufe in Dur und dem der sechsten Stufe in Moll können wir gleichfalls die Quinte um eine halbe Stufe erhöhen. Der alterirte Ton wird auch in diesem (wie überhaupt in allen Fällen nach oben weiter geführt werden. Von den in dieser Weise alterirten Septimen-Accorden:



kommt jedoch nur der Dominanthauptseptimen-Accord in Dur in der Grundstellung und in allen Umkehrungen vor; die Terzquart-Accordstellung wird **sehr selten** und dann nur in **weiter** Lage zu gebrauchen sein. Auch die Quintsext-Accordstellung wird nur in **weiter** Lage wirksam sein; bei allen Stellungen dieses Accordes muss die alterirte Quinte von der Septime entfernt liegen. Daher ist nur der Secund-Accord in **weiter** und in enger Lage anzuwenden.

219.



Die Umkehrungen der Nebenseptimen-Accorde klingen hart, sind schwer einzuführen und dürften nur selten sich verwenden lassen. In der Grundstellung sind alle diese Accorde sowohl mit cadenzirender, als häufiger noch in nicht cadenzirender Auflösung gebräuchlich.

220.

C: I7 IV I7 VI I7 d: V C: I7 a: IV C: I7 VI

u. s. w.

I VI C: I7 VII0 I7 II I7 G: V7 C: I7 d: IV

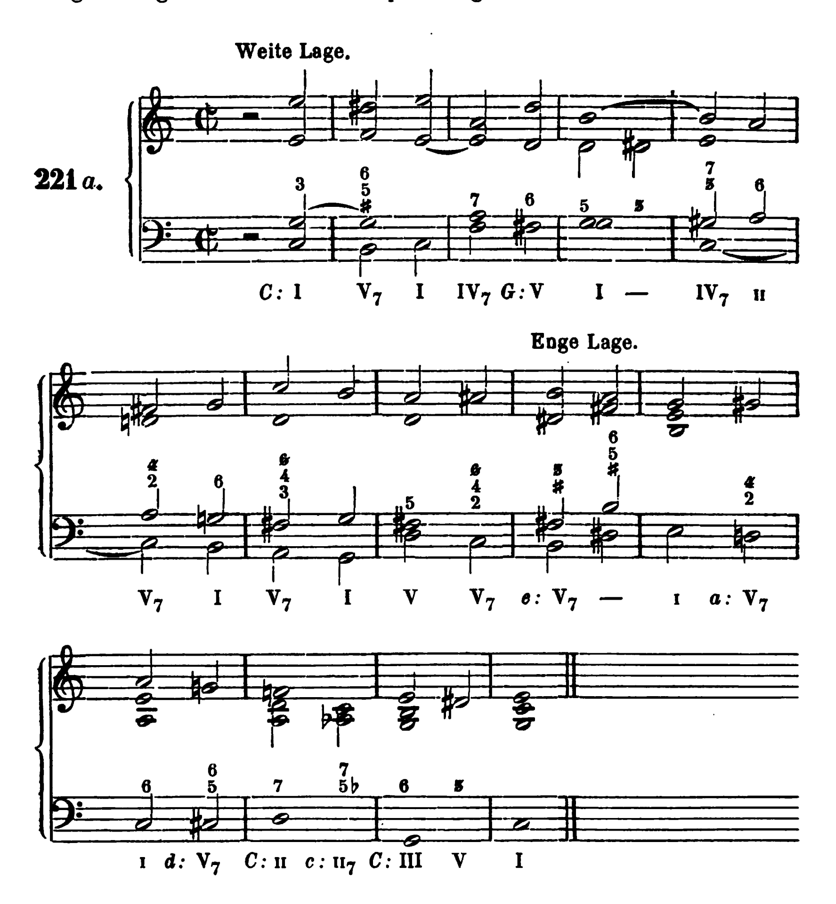
u. s. w.

C: I7 B: I C: I7 II I7 II C: V7 I V7 F: V7

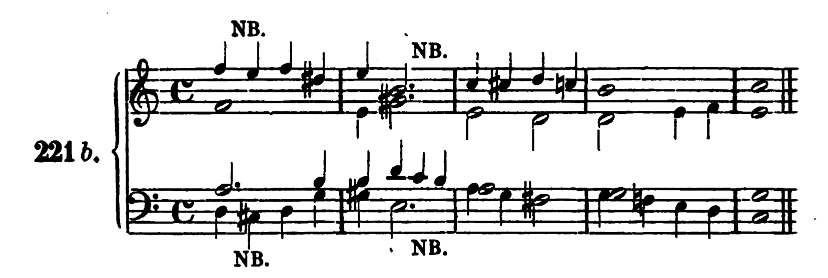
u. s. w.

C: V7 III V7 a: V C: V7 d: II0 C: V7 d: VII07

Beim Gebrauche dieser Accorde wird sich in vielen Fällen die Anwendung der **weiten** oder **zerstreuten** Lage (vergl. § 17) nothwendig machen. Der Schüler braucht aber keineswegs die **weite** oder die **enge** Lage in ein und derselben Aufgabe ausschliesslich benutzen. Er möge vielmehr, je nachdem die Stimmführung dies bedingt, die eine mit der andern Lage wechseln lassen, wie dies folgendes in **weiter** Lage beginnende und in **enger** Lage schliessende Beispiel zeigt.

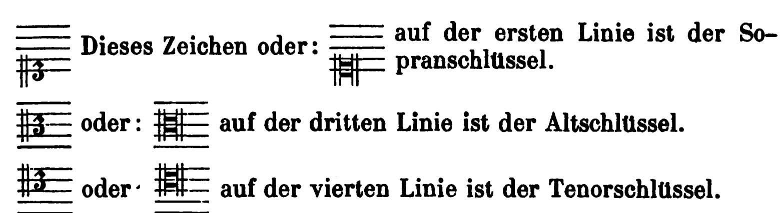


Fortführungen, wie die im folgenden Beispiele 221 *b.* mit NB. bezeichneten, werden nicht als Umkehrungen von den Nebenseptimen-Accorden der vierten und ersten Stufe zu betrachten sein. Der Schüler wird solche Accord-Bildungen späterhin als zufällige kennen lernen (vergl. § 57).

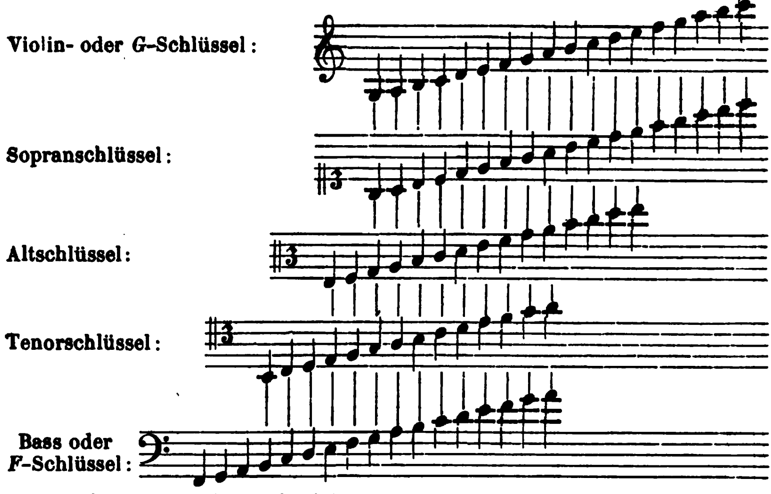


Für die Ausarbeitungen der folgenden Aufgaben in weiter Lage wird die partiturmässige Notirung derselben auf vier Systemen in vier verschiedenen Schlüsseln übersichtlicher und zweckmässiger sein, als unsere bisherige Notirungsweise. Die Kenntnis und das vollkommene Vertrautsein mit den sogenannten alten Schlüsseln ist überdies jedem Musikstudirenden unerlässlich. Wir empfehlen daher dem Schüler dringend, alle Aufgaben zweimal zu notiren, und zwar einmal in Violin- und Bassschlüssel auf zwei oder besser noch auf vier Systemen, und alsdann darunter derart, dass die drei obern Stimmen im *C*-Schlüssel auf drei Systemen geschrieben werden. Der Bass behält selbstverständlich den Bassschlüssel stets bei.

Zur Erklärung des Vorangegangenen diene nun Folgendes: Der *C*-Schlüssel zeigt stets das (eingestrichene) $\bar{c}$ an und wird auf der ersten Linie für den S o p r a n, auf der dritten Linie für den A l t und auf der vierten Linie für den T e n o r gebraucht. Je nach seiner verschiedenen Stellung auf einer der Linien des Systems nennt man ihn den Sopran-, Alt- oder Tenorschlüssel.



Der Übersicht halber geben wir hier eine Tonreihe in den alten Schlüsseln und fügen zur Vergleichung dieselben Noten in Violin- und Bassschlüssel bei.



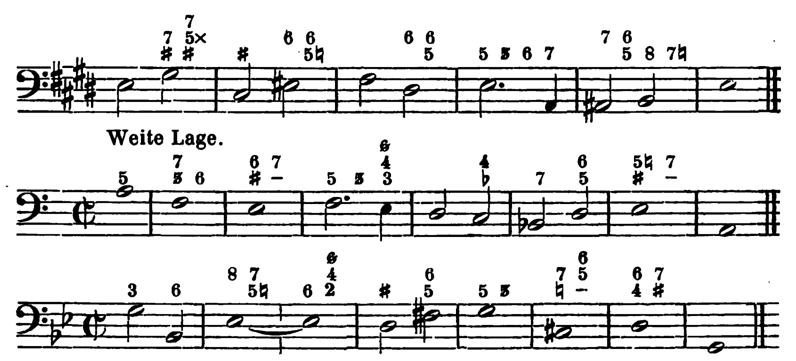
Wir zeigen hier Beispiel 221 *a.* in doppelter Notirung; hat der Schüler seine Aufgaben in dieser Weise eine zeitlang doppelt aufgeschrieben, so wird er bald die nöthige Sicherheit im Gebrauche der alten Schlüssel erlangt haben.




V V7 e: V7 — I a: V7 I d: V7 C: II c: II07 C: III V I

Aufgaben.


Weite Lage.
222.
Enge Lage.
Weite Lage.
Weite Lage.



Die letzte Aufgabe kann im ersten Takte in enger Lage beginnen, wird diese aber schon im zweiten Takte verlassen müssen.

Fünfzehntes Kapitel.

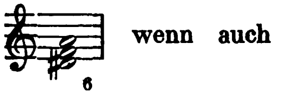
Der übermässige Sext-Accord, Terzquart- und Terzquintsext-Accord und deren Auflösungen in Dur und Moll.

§ 50. Wir haben bisher von Dreiklängen und Septimen-Accorden die Quinte chromatisch erhöht und dadurch alterirte Accorde gewonnen. Wir können aber auch den Grundton eines Dreiklangs und eines Septimen-Accordes und die Terz eines Septimen-Accordes chromatisch erhöhen. Wir alteriren den Grundton desjenigen weichen Dreiklangs, den wir in zwei verschiedenen Durtonarten auf der zweiten und sechsten Stufe und in den Parallelmollton-Arten dieser Durtonarten auf der vierten und ersten Stufe finden.

Nehmen wir den Dreiklang , den wir in *C*-dur auf der zweiten, in *F*-dur auf der sechsten, in *a*-moll auf der vierten und in *d*-moll auf der ersten Stufe finden, erhöhen wir dessen Grundton *D* nach *Dis* und bringen wir diesen Accord in die Sextaccord-Lage , so haben wir den unter dem Namen

der übermässige Sextaccord

allgemein bekannten und vielgebrauchten Dreiklang mit chromatisch erhöhtem Grundtone in der Sextaccord-Stellung. Obschon

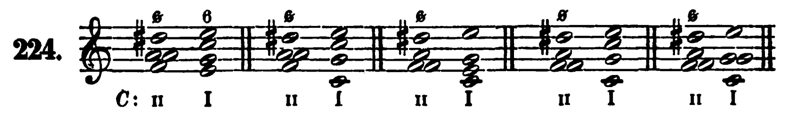
auch die Grundstellung dieses Accordes,  wenn auch seltener und die Quartsextaccord-Stellung (in noch weniger Fällen) im Gebrauche ist, wollen wir uns zunächst doch nur mit dem übermässigen Sextaccorde und seiner Auflösung beschäftigen. Es ergeben sich daraus auch die Fortführungen der Grund- und der Quartsextaccord-Stellung.

Bei der Auflösung des übermässigen Sextaccordes halten wir zunächst streng an dem Grundsatze fest, den alterirten Ton eine halbe Stufe aufwärts weiter zu führen*). Indem wir den Grundton eine halbe Stufe abwärts gehen oder einen Quartensprung abwärts machen lassen, führen wir die Dissonanz der übermässigen Sexte entweder in die vollkommene Consonanz der reinen Octave oder in die unvollkommene Consonanz der grossen und kleinen Decime, wir können aber auch den Grundton in gewissen Fällen eine Stufe aufwärts in die unvollkommene Dissonanz der grossen Sexte führen.

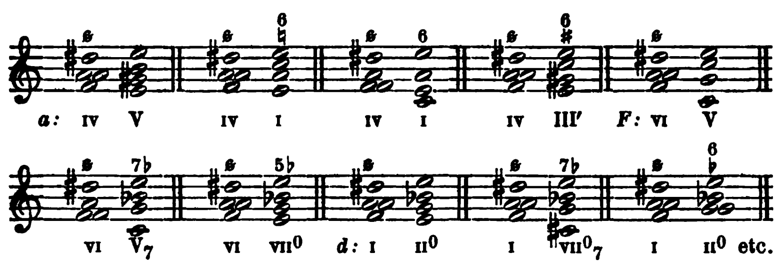
223. 

Da die Fortschreitung der übermässigen Sexte stets eine halbe Stufe nach oben erfolgen muss, so kann dieser Ton im vierstimmigen Satze nie verdoppelt werden.

Am besten eignet sich die Terz dieses Accordes zur Verdoppelung, in manchen Fällen auch der Grundton. Wir geben hier einige Auflösungen, wie dieselben in den verschiedenen Tonarten erfolgen werden, je nachdem der Accord in *C*-dur, *a*-moll, *d*-moll oder *F*-dur auftritt.

224. 

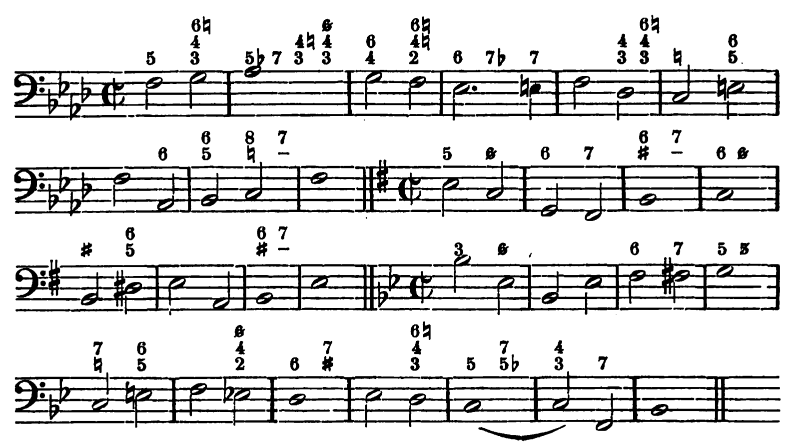
*) Aus diesem Grunde können wir von dem Dreiklange der dritten Stufe in *B*-dur einen Dreiklang mit alterirtem Grundtone weder in der Grundstellung, noch als übermässigen Sext-Accord gebrauchen. Die Tonart *B*-dur besitzt kein *E*; das Aufwärtsführen des alterirten Tones *Dis* nach *E*, wie die Auflösung des übermässigen Sext-Accordes zu einem Accorde, welcher der Tonart *B*-dur als leitereigener Accord angehört, sind dadurch unmöglich.



Von allen diesen Auflösungen wird die nach dem Dominant-Dreiklange von *A*-moll führende die weitaus am häufigsten vorkommende sein. Nächst ihr begegnen wir der Fortführung nach dem Dreiklange der Tonica in *C*-dur zuweilen. Seltner sind die Auflösungen in den Dominantseptimen-Accord von *F*-dur; am seltensten die nach dem verminderten Septimen-Accorde und dem Dreiklange der zweiten Stufe in *D*-moll führende Auflösung. Alle diese Auflösungen aber sind berechtigt und kommen in der Praxis vor.

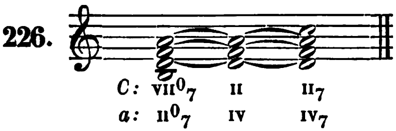
Aufgaben.





In diesen Beispielen wird enge und weite Lage abwechselnd anzuwenden sein. Nur die Sextaccord-Stellung des Dreiklangs mit alterirtem Grundtone ist in verschiedenen Auflösungen auszuführen. Die Grundstellung und die Quartsext-Accordlage dieses Accordes werden sich mehr für den dreistimmigen, als für den vierstimmigen Satz eignen und sind überhaupt — wie schon oben bemerkt wurde — viel seltener in Gebrauch, als der übermässige Sextaccord.

§ 51. Fügen wir dem Dreiklange der zweiten Stufe in Dur oder dem der vierten Stufe in Moll eine Terz unterhalb seines Grundtones oder oberhalb seiner Quinte bei, so erhalten wir zwei leitereigne Septimen-Accorde (vergl. § 35), und zwar den der siebenten und zweiten Stufe in Dur oder den der vierten und sechsten Stufe in Moll.

226. 

Erhöhen wir den Grundton des beiden Septimen-Accorden gemeinschaftlichen Dreiklangs, den Ton *D* um eine halbe Stufe, so erhalten wir einen Septimen-Accord mit alterirter Terz und einen mit alterirtem Grundtone.

227. 

Diese zwei alterirten Septimen-Accorde können zwar in den beiden Tonarten, denen sie gemeinschaftlich angehören, in der

Grundstellung wie in allen Umkehrungen, zur Anwendung kommen. Es ist jedoch bei dem ersten der unter 227 gezeigten Septimen-Accorde die Terzquartsext-Accordstellung, bei dem zweiten die Terzquintsext-Accordstellung am häufigsten in Gebrauch. So entsteht aus dem Accorde: der übermässige Terzquartsext-Accord: . Aus dem Accorde: der übermässige Terzquintsext-Accord: . Den letztern Accord nennen wir auch kurzweg den übermässigen Quintsext-Accord.

Die Auflösung des übermässigen Textquartsext-Accordes wird in Dur in den Dreiklang der Tonica, in Moll in den Dreiklang der Dominante erfolgen.

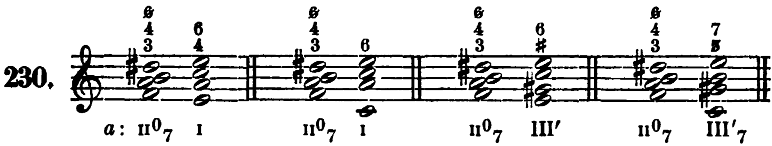


Die Auflösungen gründen sich auf die Auflösungen der natürlichen (nicht alterirten) Septimen-Accorde der siebenten Stufe in Dur und der zweiten Stufe in Moll (vergl. § 39 und § 42).

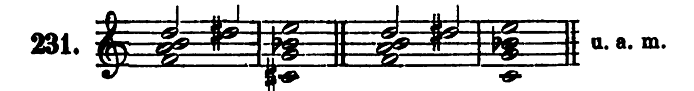
229.

C: vii07 I a: ii07 V

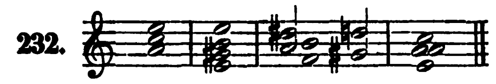
Von dem übermässigen Terzquartsext-Accorde sind in Moll noch andere, nicht modulirende Auflösungen möglich, z. B.



In modulatorischer Weise lässt sich der übermässige Terzquartsext-Accord in Dur wie in Moll noch mannigfach anders auflösen, wobei wir jedoch streng an dem Grundsatze festhalten, den alterirten Ton — zumal wenn der natürliche Ton vorangegangen ist — stets nach oben weiterzuführen.



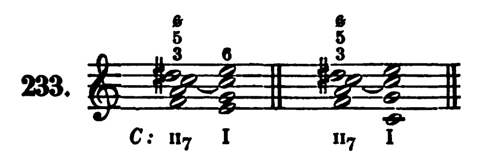
Anmerkung. Eine Auflösung eines alterirten Sext-, Terzquartsext- oder Quintsext-Accordes in der Weise, dass der alterirte Ton nach unten weitergeführt wird, könnte allenfalls dann erfolgen, wenn der natürliche Ton dem alterirten nicht vorangegangen ist; z. B.



Das Unnatürliche und Gezwungene einer solchen Accordverbindung wird aber nie eine wohlthuende Wirkung hervorbringen: Der Schüler möge aus derartig erzwungenen Fortführungen ersehen, wie sehr wir mit dem Grundsatze, den alterirten Ton stets nach oben zu führen, das Richtige und Natürliche treffen. Nur wenn der alterirte Ton enharmonisch verwechselt wird, kann er nach unten fortgeführt werden oder liegen bleiben, dann hört er eben auf, alterirter Ton zu sein; z. B.



Die Auflösung des übermässigen Terzquintsext-Accordes erfolgt in Dur ebenso wie die des übermässigen Terzquartsext-Accordes in den Dreiklang der Tonica:

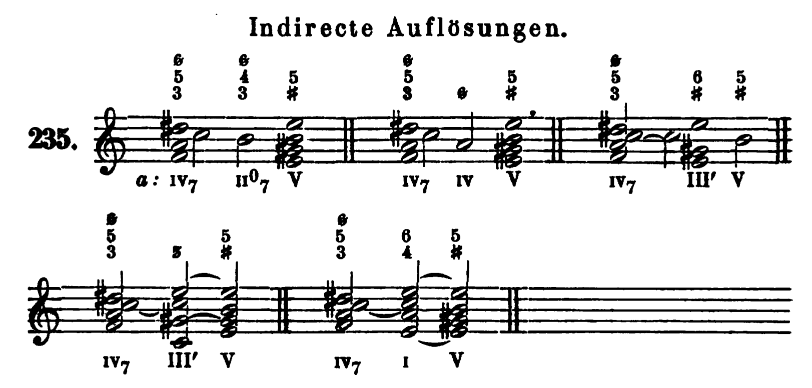


Die Auflösung dieses Accordes in Moll kann nie direct in den Dreiklang der Dominante bewerkstelligt werden. Da aber der Dominantdreiklang der eigentliche Auflösungs-Accord des übermässigen Quintsext-Accordes ist, so bedienen wir uns verschiedener Wege, um die bei directer Auflösung entstehenden Quintenparallelen zu umgehen.

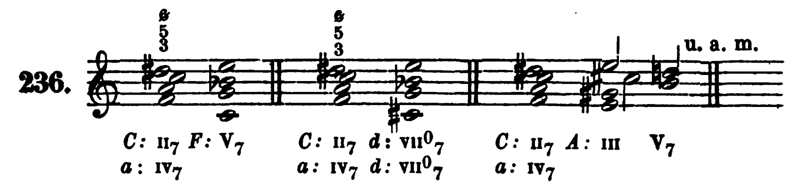
Directe fehlerhafte Auflösung.



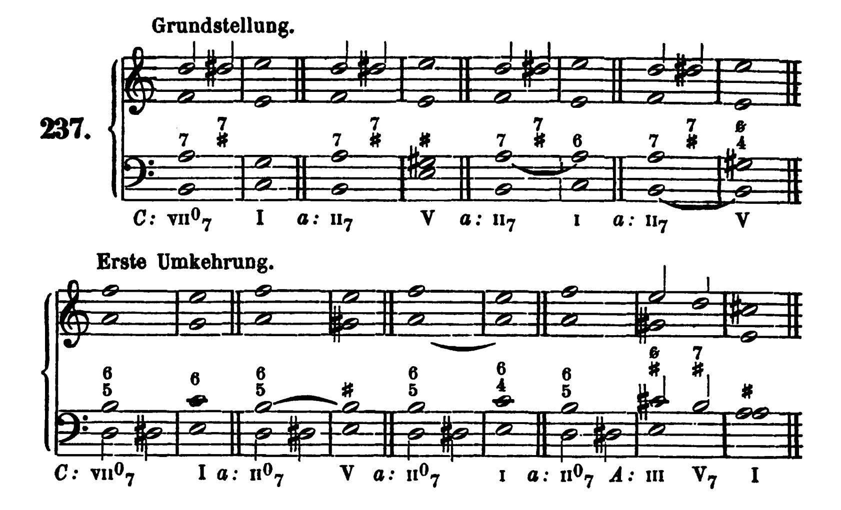
Indirecte Auflösungen.



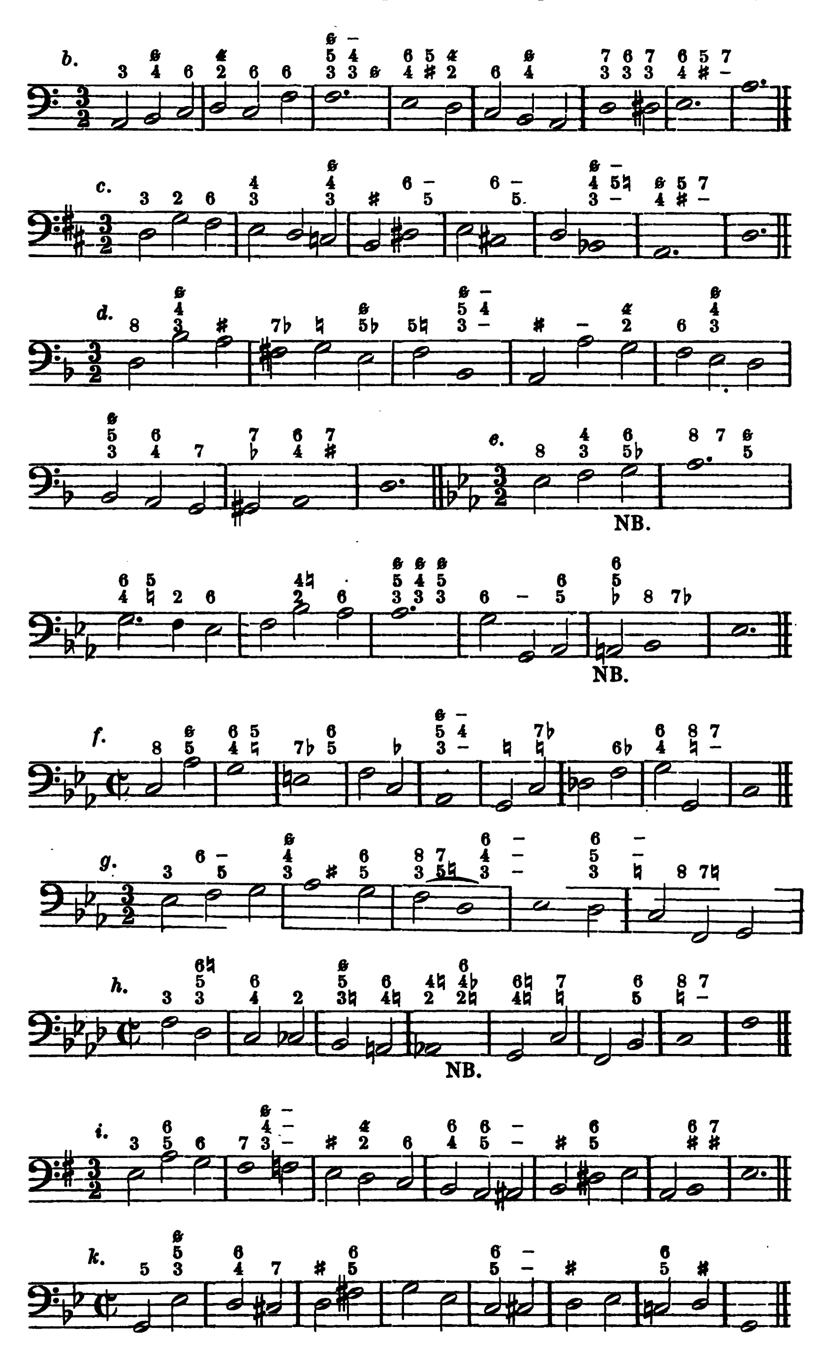
Modulatorisch sind auch bei diesem Accorde in Dur und Moll noch andere Auflösungen möglich:



Dass auch die Grundstellung und andere Umkehrungen des übermässigen Terzquart- und Quintsext-Accordes in der Praxis vorkommen, haben wir schon oben erwähnt. Die Auflösungen bleiben dieselben, wie die beim übermässigen Terzquart- und Quintsext-Accorde. Wir lassen einige derselben hier folgen.




Dritte Umkehrung.
C: vii⁰7 iii vii⁰7 I a: ii⁰7 V ii⁰7 III′ V
Grundstellung.
238.
C: ii I a: iv7 — V iv7 — i iv7 — III′ V iv7 — A: I
Zweite Umkehrung.
C: ii7 I a: iv7 III′ V7 a: iv7 d: ii⁰ a: iv7 f: V7
Dritte Umkehrung.
C: ii7 I a: iv7 V a: iv7 i iv7 III′ V7
iv7 d: vii⁰7 a: iv7 f: V7 a: iv7 d: V
Aufgaben.
Weite Lage.
239.
a.
NB.


b.
c.
d.
e.
NB.
NB.
f.
g.
h.
NB.
i.
k.

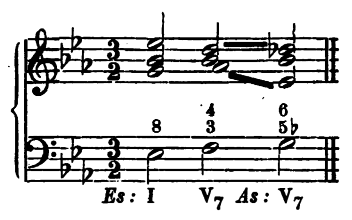
Bemerkungen zu diesen Aufgaben.

Die erste Aufgabe wird am besten in weiter Lage angefangen werden, deshalb ist sie besonders angezeigt. Bei dem NB. im dritten Takte macht der Sopran einen Quintensprung abwärts. Der Anfang wird sein:

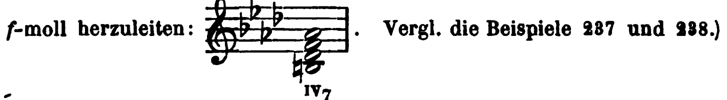


Wir knüpfen daran die folgende Bemerkung:

Sprungweise Führung einer oder zweier Stimmen ist auch dann möglich, wenn es sich nicht bloss um die Versetzung ein und desselben Accordes handelt, vorausgesetzt, dass die Stimmführung sonst eine gute und natürliche ist. Am besten geschieht der Sprung, wenn entweder die Gegenbewegung einer andern Stimme dazu tritt, oder eine oder zwei Stimmen liegen bleiben. In Beispiel 239 *e.* Takt 1 wird bei dem NB. der Tenor, welcher die Septime des zweiten Accordes enthält, einen Quartensprung abwärts machen müssen. Sowohl dieser Sprung als der gleichzeitige Eintritt von Grundton und Septime in grader Bewegung werden hier durch die Gegenbewegung des Basses vollkommen gedeckt.



Der Quintsext-Accord des vorletzten Taktes bei NB. ist vom Septimen-Accorde der zweiten Stufe (mit alterirter Terz) in *es*-moll *es*: II^0_7 abzuleiten. Der Secund-Accord auf *As* bei NB. in Beispiel *h.* ist vom Septimen-Accorde der vierten Stufe (mit chromatisch erhöhtem Grundtone) in *f*-moll herzuleiten:



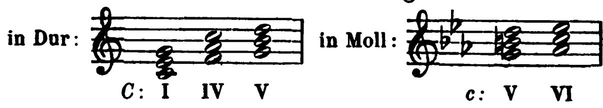
. Vergl. die Beispiele 237 und 238.)

Am Schlusse dieses Kapitels, welches zugleich Schluss der ersten Abtheilung dieses Lehrbuchs ist, geben wir noch eine Übersichtstafel aller Accorde, die wir kennen und anwenden gelernt haben. Diese sind:

I. Grundaccorde.

A. Dreiklänge in Dur und Moll.

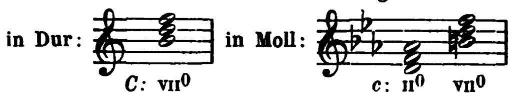
a. Harte Dreiklänge.



b. Weiche Dreiklänge.



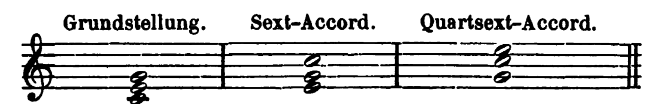
c. Verminderte Dreiklänge.



d. Der übermässige Dreiklang in Moll.

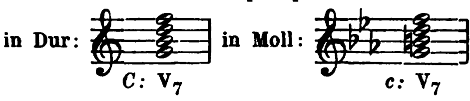


Alle diese Dreiklänge können in den Umkehrungen als Sext- und Quartsext-Accorde vorkommen.



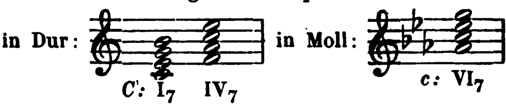
B. Septimen-Accorde.

a. Der Dominanthauptseptimen-Accord.

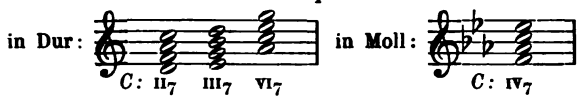


Dieser Accord ist stets aus hartem Dreiklange mit kleiner Septime gebildet, auf der fünften Stufe zu finden und in Dur und Moll gleich.

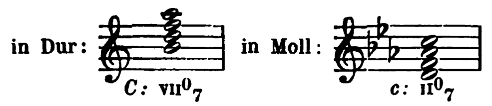
b. Nebenseptimen-Accorde, gebildet aus hartem Dreiklange mit grosser Septime.



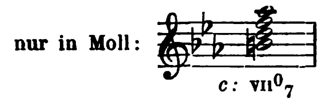
c. Nebenseptimen-Accorde, gebildet aus weichem Dreiklange mit kleiner Septime.



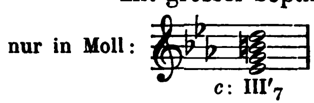
d. Nebenseptimen-Accorde, aus vermindertem Dreiklange mit kleiner Septime gebildet.



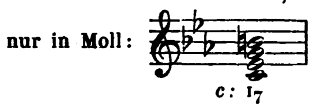
e. Verminderter Septimen-Accord¹, aus vermindertem Dreiklange mit verminderter Septime gebildet.



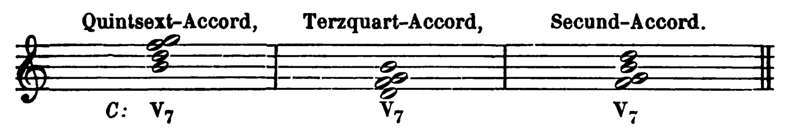
f. Nebenseptimen-Accord, gebildet aus übermässigem Dreiklange mit grosser Septime.



g. Nebenseptimen-Accord, gebildet aus weichem Dreiklange und grosser Septime (wenig und dann nur in der Grundstellung gebräuchlich).



Die Umkehrungen der Septimen-Accorde.

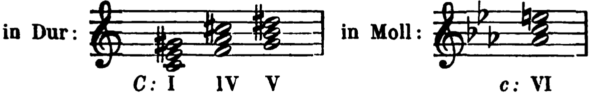


II. Alterirte Accorde.

A. Dreiklänge mit alterirter (chromatisch erhöhter) Quinte.

a. Harte Dreiklänge.

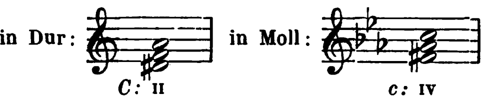




b. Weicher Dreiklang.

in Dur: C: II in Moll: c: IV

Dreiklang mit alterirtem Grundtone.

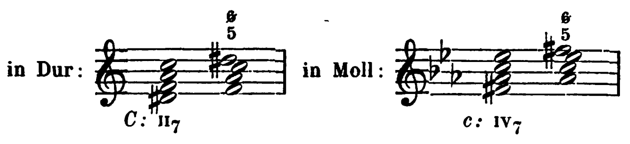


Besonders in der Sextaccordstellung in Gebrauch.

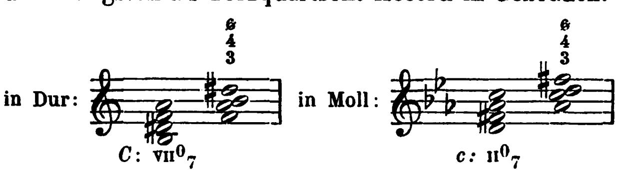
B. Septimen-Accorde mit alterirter (chromatisch erhöhter) Quinte.



Nebenseptimen-Accord mit alterirtem Grundtone,
am häufigsten als Quinsext-Accord in Gebrauch.



Septimen-Accord mit alterirter Terz,
am häufigsten als Terzquartsext-Accord in Gebrauch.



Zweite Abtheilung.

Sechszehntes Kapitel.

Der Vorhalt.

§ 52. Bei den bisher von uns gezeigten Accordverbindungen war der Übertritt der Stimmen von den Tönen eines Accordes zu denen eines andern stets ein gleichzeitiger gewesen. Bleibt jedoch bei dem Übergange von einem Accorde zu einem andern eine Stimme auf einem Tone des ersten Accordes liegen, während die andern Stimmen zu den Tönen des neuen Accordes bereits übergegangen sind, und bringt die liegenbleibende Stimme erst nachträglich das zu dem neuen Accorde gehörende Intervall, so entsteht durch diese Verzögerung ein Vorhalt.

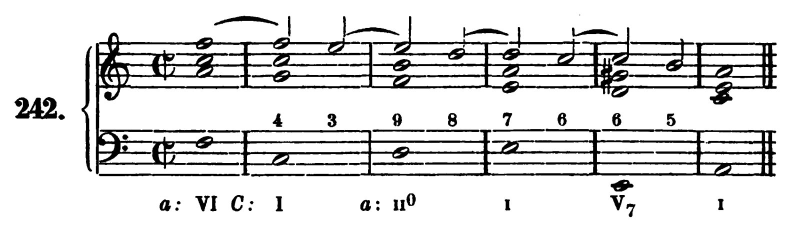
Das eigentliche Wesen des Vorhalts besteht darin, dass er zu einem Accorde eine Dissonanz bildet, welche sich nicht als dissonirender Accord ausweist, und keine der uns bekannten Formen der dissonirenden, unselbstständigen Accorde vollkommen in allen seinen Intervallen darstellt. Wir müssen daher die folgende Verbindung des Dreiklangs der ersten Stufe mit dem der siebenten als eine durch einen Vorhalt verzögerte betrachten, weil die Form eines Septimen-Accordes der zweiten Stufe auf dem guten Takttheile nicht vollkommen erscheint; es fehlt die zum Septimen-Accorde gehörende Quinte.

240. 

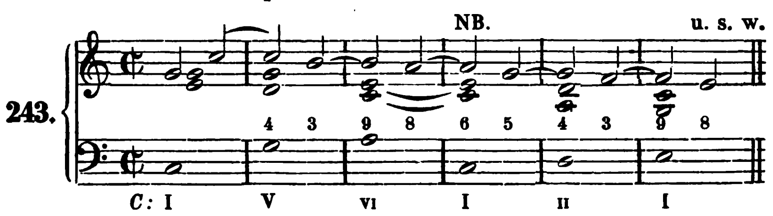
Dagegen würde Beispiel 241 die Folge von zwei Septimen-Accorden darstellen.

241. 

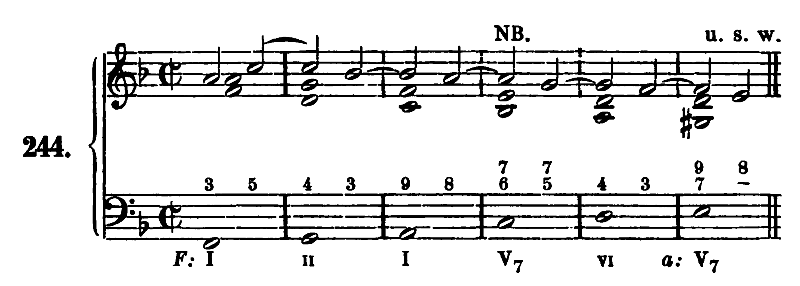
Anmerkung. Angenommen, man wollte das *D*, *F*, *C* des zweiten Taktes in Beispiel 240 als einen Septimen-Accord der zweiten Stufe mit weggelassener Quinte erklären, so würde das im Grunde genommen für die Sache selbst ganz gleich sein. Septime wie Vorhaltsnote sind dissonirende Intervalle. Sie unterliegen gleichen Bedingungen; beide müssen vorbereitet sein, beide müssen sich auflösen. Die wesentlichen Bedingungen des Vorhalts sind in Beisp. 240 erfüllt, und wir müssen, um den Schüler nicht zu verwirren, ihm das als Vorhalt bezeichnen, was eine uns bekannte Accordform nicht vollkommen in allen seinen Intervallen zur Darstellung bringt. Die Lehrerfahrungen langer Jahre haben es uns an die Hand gegeben, das, was für die spätere Praxis von geringer Bedeutung ist (die Klanggleichheit von übermässigen und alterirten Accorden, von unvollkommenen Septimen-Accorden und Vorhalten), beim ersten Unterrichte nicht näher zu beleuchten, dem Schüler vielmehr alle diese Dinge streng gesondert zu erklären. Die spätere reifere Erkenntnis giebt dann dem Schüler die nöthige Einsicht, um das unterscheiden zu lernen, was derartigen Erscheinungen gemeinschaftlich oder unterschiedlich ist. Wir kommen darauf bei der Lehre von den Mitteln zur Modulation zurück.

242. 

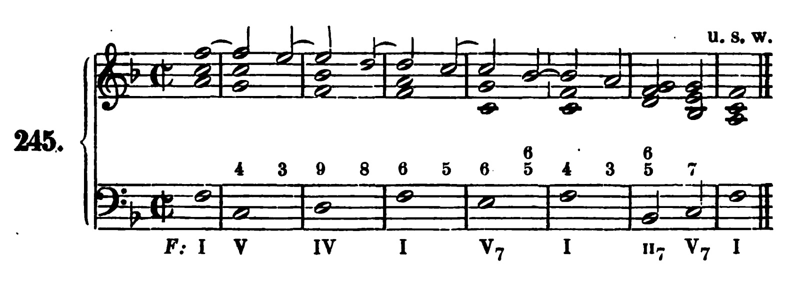
Beispiel 242 zeigt uns eine Anzahl Vorhalte, die gegen den auf den zweiten Taktheil eintretenden Accord scharf dissoniren. Es können jedoch Fälle eintreten, wo auch die Verbindung zweier selbstständiger Accorde Vorhaltscharakter annimmt, obschon von einer Dissonanz dabei eigentlich gar nicht die Rede sein kann. Dies kommt zumeist vor, wenn eine derartige Accordverbindung sich inmitten einer Sequenz von Vorhalten befindet; z. B.

243. 

Hier wird der Sopran in Takt 4 bei NB. wie ein Vorhalt zu betrachten sein, obschon wir den Accord auf dem guten Takttheile dieses Taktes als Sextaccord des Dreiklangs der sechsten Stufe in *C*-dur erklären können, und der Sopran in keiner Art eine Dissonanz zu den andern Stimmen bildet. Durch die Stellung inmitten anderer, wirklicher und unantastbarer Vorhalte gewinnt die Accordverbindung des vierten Taktes hier Vorhaltscharakter und bringt an dieser Stelle eine ähnliche Wirkung hervor, wie dies ein wirklicher dissonirender Vorhalt thun würde; z. B.



Der Grund, warum gewisse, nicht dissonirende Accordverbindungen inmitten einer Anzahl von Vorhalten Vorhaltscharakter annehmen und wie Vorhalte betrachtet werden, obschon sie deren wesentlich Charakteristisches, das Dissonirende, nicht an sich tragen, ist leicht zu finden. Bei den vorangehenden Vorhalten haben wir den reinen Accord erst auf dem zweiten Takttheile gehört und erwarten daher auch bei den folgenden, in ähnlicher Art gebildeten Accordverbindungen den wesentlichen, eigentlichen Hauptaccord des Taktes erst auf dem zweiten Takttheile. Der auf dem guten Takttheile erscheinende, wenn auch nicht dissonirende Accord, gilt uns nur als eine Verzögerung des Hauptaccordes, den wir entsprechend den vorangegangenen, mit Vorhalten versehenen Takten erst auf dem zweiten Takttheile erwarten. Das folgende Beispiel 245 enthält zwei solcher Accordverbindungen in Takt 4 und 5 nebeneinander.



§ 53. Für die Einführung und Auflösung des Vorhalts haben wir die folgenden fünf Regeln zu betrachten.

1. Der Vorhalt tritt (gleichviel ob in zweitheiliger oder dreitheiliger Taktart) meist auf dem guten (ersten) Takttheile ein.

246.

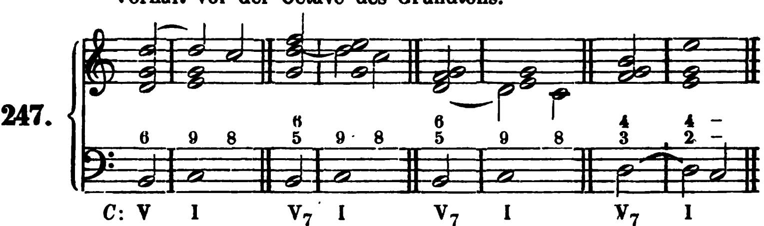

2. Der Vorhalt muss in derselben Stimme, in der er auftritt, vorbereitet sein.
3. Der Auflösungston, d. i. dasjenige Intervall eines Accordes, dessen Eintritt durch den Vorhalt verzögert wird, darf in keiner andern Stimme, als im Basse vorhanden sein. Liegt der Vorhalt im Basse selbst, so darf keine der obern Stimmen den Auflösungston enthalten.
4. Der Vorhalt muss sich auf den schwachen (zweiten oder dritten) Takttheil in der Richtung nach unten auflösen.
5. Der Vorhalt hebt Octavenparallelen, die durch ihn nur verzögert werden, nicht auf.

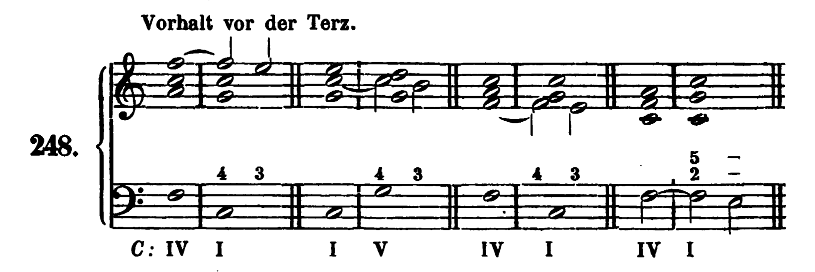
Anmerkung. Die wenigen Fälle, in denen der Vorhalt nach oben aufgelöst wird, werden wir später erörtern.

Die Vorbereitung muss (wie schon bei der Vorbereitung der Septime gesagt wurde) meist auf dem leichten (zweiten) Takttheile eintreten und von mindestens ebenso langer Dauer sein, als der Vorhalt.

Der Vorhalt kann vor der Terz und vor der Octave (Verdoppelung des Grundtones) beim Dreiklange in allen Stimmen erscheinen.

Vorhalt vor der Octave des Grundtons.

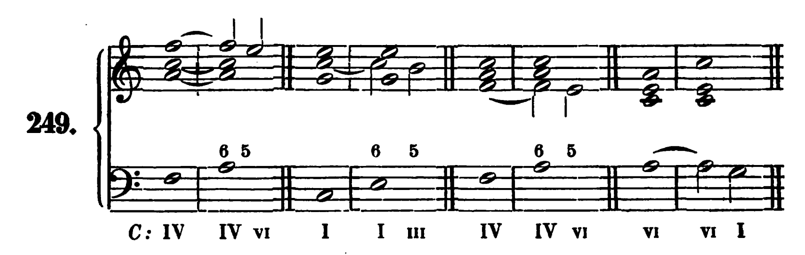
247.




Anmerkung. Zuweilen findet man auch zwischen Tenor und Bass einen Vorhalt der Secunde vor der Prime 2 1. Dies erklärt sich einfach daraus, dass im Singchor der Bass nicht Tiefe genug hat, um den eigentlichen Vorhalt 9 8 bilden zu können.



Vor der Quinte eines Dreiklangs kann ein eigentlicher Vorhalt nicht gebildet werden. Accordverbindungen, wie die unter 249 folgenden können allenfalls (wie in Beispiel 243 und 245 gezeigt wurde) inmitten einer Anzahl von Vorhalten Vorhaltscharakter gewinnen, alleinstehend aber werden sie nicht als Vorhalte wirken.



Diesen Accordverbindungen, die — wie die darunterstehenden Zahlen zeigen — sich sammt und sonders als vollkommene Accorde mit allen ihren Intervallen ausweisen, fehlt das Wesentliche des Vorhalts, das Dissonirende.

Dagegen können wir vor der Quinte eines Septimen-Accordes, wie vor dessen Grundton und Terz einen Vorhalt bilden. Vor der Septime kann nur in dem einzigen Falle, dass ihr eine verminderte oder, wie bei 250*d*, eine übermässige Octave vorangeht, ein Vorhalt gebildet werden.

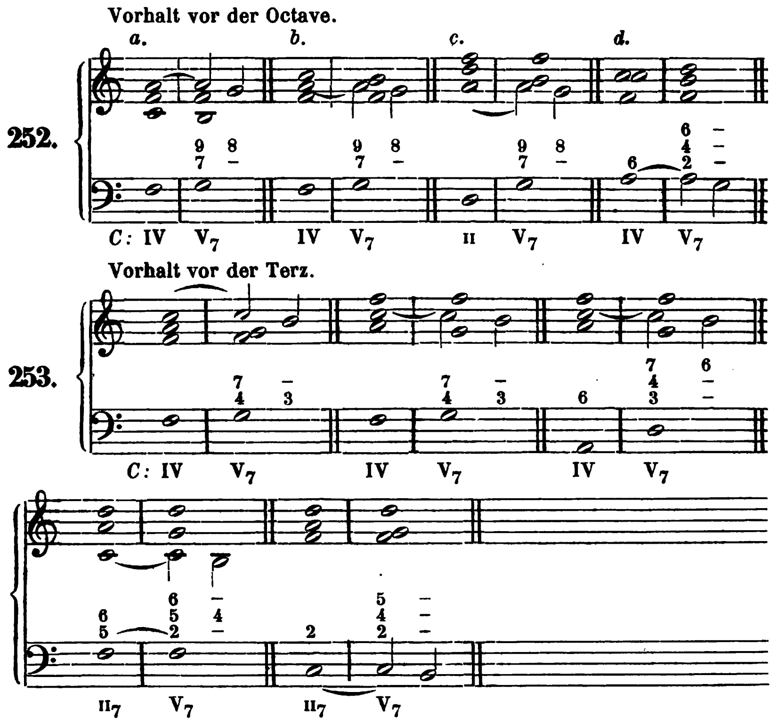


Die reine der Septime vorangehende Octave kann nie einen Vorhalt bilden; nichtsdestoweniger kommt auch diese Accordverbindung:

251.

in seltenen Ausnahmefällen, wie deren einer im Beispiel 245, Takt 5 gezeigt wurde, gelegentlich einmal den Anschein eines Vorhalts annehmen.

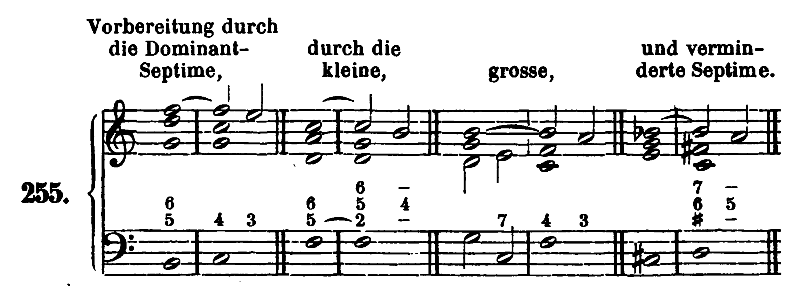
Vorhalte vor der Octave des Grundtones, der Terz und der Quinte des Septimen-Accordes.





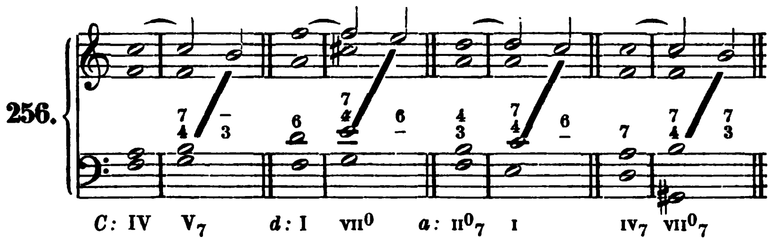
Alle diese Vorhalte können auch bei Nebenseptimen-Accorden angewendet werden.

Als Vorbereitung zum Vorhalte kann jedes Intervall eines Dreiklangs oder Septimen-Accordes benützt werden. Doch eignet sich die verminderte Septime am wenigsten, die Septime des Dominantseptimen-Accordes am besten dazu. Im Allgemeinen werden sich kleine Septimen überhaupt besser noch als grosse zu Vorhalts-Vorbereitungen eignen.

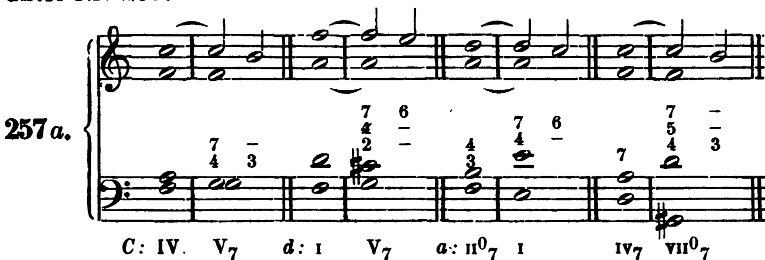


Vorbereitungen des Vorhalts durch die Octave des Grundtons, durch die Terz und Quinte vom Dreiklange und Septimen-Accorde sind in den Beispielen 242, 243 bis mit 254 enthalten. Wir haben deshalb nicht nöthig, dergleichen Vorbereitungen hier nochmals aufzuführen. Der Schüler möge vielmehr die beregten Beispiele daraufhin nochmals betrachten und sich die Vorbereitung durch die verschiedenen Intervalle des Dreiklangs und Septimen-Accordes klar machen.

Dass der Auflösungston des Vorhalts in keiner andern Stimme als im Basse enthalten, und falls der Vorhalt im Basse selbst liegt, keine der obern Stimmen den Auflösungston haben könne, so lange der Vorhalt selbst nicht aufgelöst ist, haben wir schon oben gesagt und als dritte Regel zur Beachtung bei Vorhalten angeführt. Folgende Beispiele sind sämmtlich schlecht.

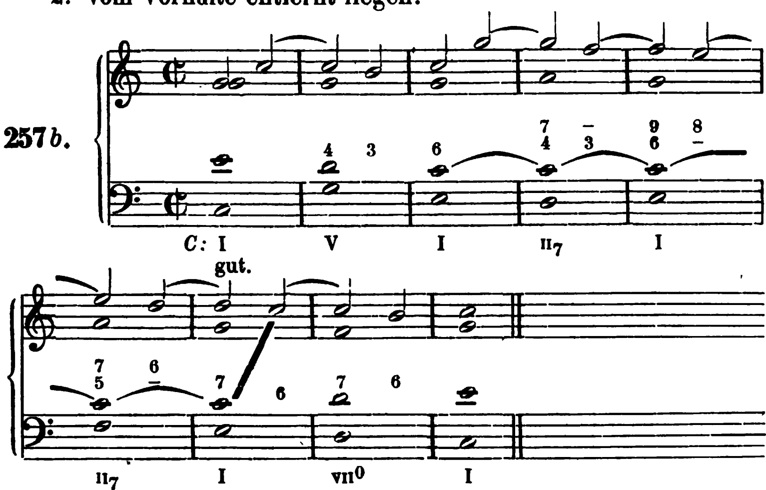


Wir geben dieses fehlerhafte Beispiel nunmehr verbessert unter Nr. 257.



Nur in einem einzigen Ausnahmefalle wird es gestattet sein, dass eine Mittelstimme in einer Sequenz von Vorhalten den Auflösungston eines Vorhaltes bereits enthalten kann, wenn dieser Auflösungston der Grundton des Dreiklangs der Tonica (allenfalls auch eines andern Hauptdreiklangs der Tonart) ist. Dieser Grundton muss aber

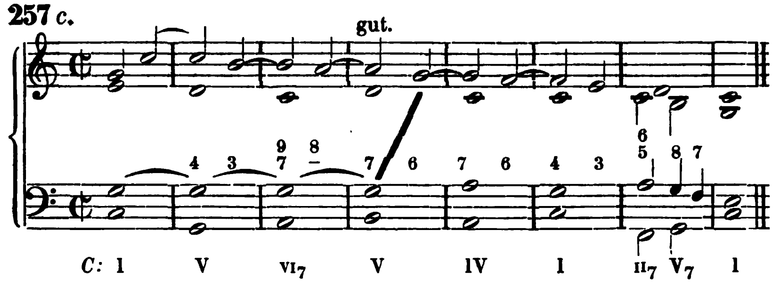
1. vorbereitet bereits vorher in der betreffenden Mittelstimme vorhanden sein,
2. vom Vorhalte entfernt liegen.



Anmerkung. Die den Grundton in diesem Falle bereits enthaltende Stimme (hier wie in den Beispielen 257 *c.* und 257 *d.* der Tenor) hat den Charakter einer liegenden Stimme, darum ist der Vorhalt gestattet.

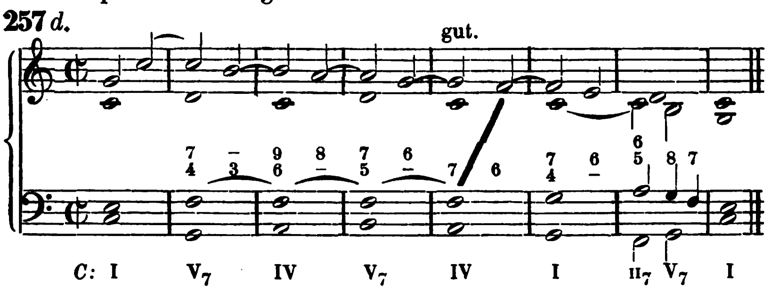
Wir geben hier auch ein Beispiel eines Vorhalts vor dem Grundtone des Dominantdreiklanges, welcher im Tenor vorbereitet innerhalb einer Sequenz von Vorhalten bereits vorhanden ist.

257 *c.*



Seltener wird dieser Fall bei dem Unter-Dominantdreiklange anzuwenden sein, doch kann er unter Umständen vorkommen, wie Beispiel 257 *d.* zeigt.

257 *d.*



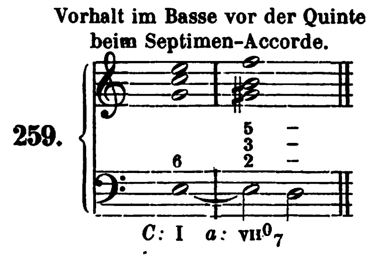
§ 54. Die Vorhalte im Basse kommen meist nur vor der Terz eines Accordes, selten vor der Quinte eines Septimen-Accordes und noch seltener vor dem Grundtone eines Dreiklangs oder Septimen-Accordes vor. Im letzteren Falle bilden sie vor dem Dreiklange einen unvollkommenen Secund-Accord mit fehlender Quinte, vor dem Septimen-Accorde einen Secund-Accord mit allen seinen Intervallen, sind also stets doppeldeutig.

258.



Der Auflösungs-Accord wird dann stets ein Sextaccord oder Quintsext-Accord sein müssen.

Vorhalt im Basse vor der Quinte beim Septimen-Accorde.



Der Auflösungs-Accord wird stets ein Terzquartsext-Accord sein müssen.

Vorhalt im Basse vor dem Grundtone.



Vorhalte im Basse, bei denen der Auflösungston in einer der obern Stimmen enthalten, sind für den reinen Satz ganz unstatthaft. Alle unter 261 gegebenen Vorhalte sind falsch.



Der Schüler hat in den Beispielen 258, 259 und 260 zu ersehen, wie die Vorausnahme des Auflösungstons in einer der obern Stimmen zu vermeiden ist.

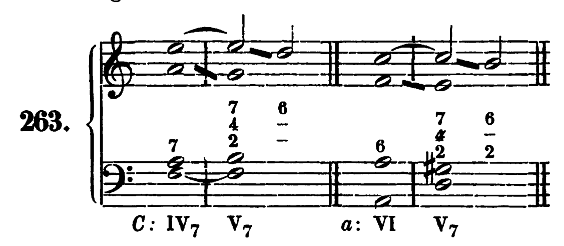
Dass der Vorhalt stets auf dem guten (ersten) Takttheile eintritt, haben wir bei allen voranstehenden Vorhaltsbeispielen in zweitheiliger Taktart gesehen. Auch im dreitheiligen Takte muss dies im Principe festgehalten werden, wie Beispiel 246 zeigte, doch kommen im dreitheiligen Takte zuweilen Ausnahmen vor;



Der Vorhalt hebt Octavenparallelen, die durch ihn nur verzögert werden, nicht auf; daher ist Beispiel 262 falsch.

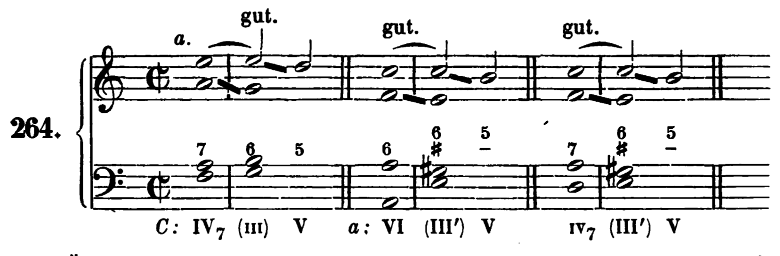


Dahingegen hebt der **wirkliche dissonirende** Vorhalt Quintenparallelen, die durch ihn verzögert werden, zwischen allen Stimmen, selbst zwischen Nachbarstimmen **vollständig** auf, wenn die Führung der anderen Stimmen sonst correct ist.



Die unter 263 gezeigten Vorhalte mit verzögerten Quintenparallelen sind, obschon die Parallelen zwischen benachbarten Stimmen verzögert werden, **gut**. Wir finden dergleichen bei den besten classischen Autoren im reinen vierstimmigen Satze.

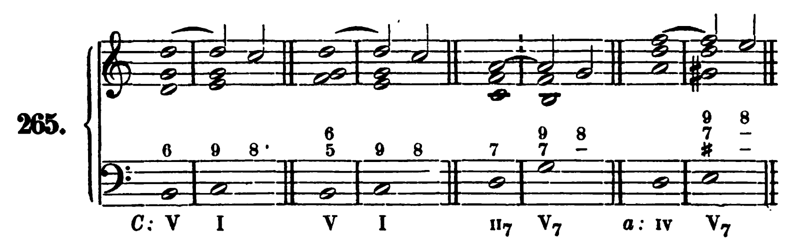
Selbst bei Accordverbindungen, welche Vorhaltscharakter haben, sind verzögerte Quintenparallelen zu gestatten, besonders wenn eine Gegenbewegung dazu tritt, weil die unangenehme Wirkung der offenen Quintenparallelen theils durch die Verzögerung der einen Stimme, theils durch den Vorhaltscharakter der Accordverbindung und namentlich durch die Gegenbewegung anderer Stimmen vollkommen aufgehoben wird.



Über die Bezeichnung des Vorhalts in der Generalbassschrift bleibt uns nunmehr wenig zu sagen übrig. Der Schüler hat dieselbe bereits aus den vorstehenden Beispielen kennen gelernt. Der

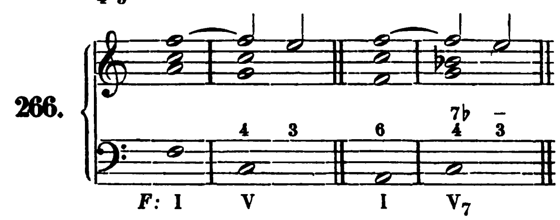
Vorhalt wird über der Bassnote mit derjenigen Ziffer bezeichnet, die sein Intervall zur Bassnote bildet; wir bezeichnen also den Vorhalt der *None* vor der Octave des Grundtones mit 9. 8.

265.



Den Vorhalt der Quarte vor der Terz des Dreiklangs bezeichnen wir gewöhnlich nur mit 4. 3., weil der Dreiklang in der Grundstellung einer besondern Bezifferung nicht bedarf. Beim Vorhalte der Quarte vor der Terz des Septimen-Accordes geben wir die Ziffern: $\begin{smallmatrix}7 & - \\ 4 & 3\end{smallmatrix}$.

266.



Es können aber auch vollständigere Bezeichnungen beim Dreiklange $\begin{smallmatrix}8 & - \\ 5 & - \\ 4 & 3\end{smallmatrix}$ und beim Septimen-Accorde $\begin{smallmatrix}7 & - \\ 5 & - \\ 4 & 3\end{smallmatrix}$ gebraucht werden.

Den Vorhalt der Sexte vor der Quinte bezeichnen wir in der Grundstellung des Septimen-Accordes mit $\begin{smallmatrix}7 & - \\ 6 & 5\end{smallmatrix}$ oder vollständig $\begin{smallmatrix}7 & - \\ 6 & 5 \\ 3 & 3\end{smallmatrix}$, in der Quintsext-Accordstellung mit $\begin{smallmatrix}6 & - \\ 5 & - \\ 4 & 3\end{smallmatrix}$, in der Secund-Accordstellung mit $\begin{smallmatrix}7 & 6 \\ 4 & - \\ 2 & -\end{smallmatrix}$.

267.

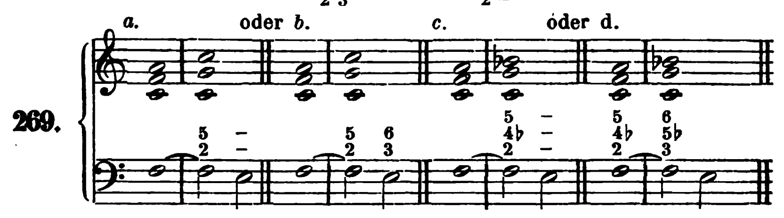


So wird in allen Fällen der Vorhalt als zufälliges Intervall mit der entsprechenden Ziffer vom Basse aus bezeichnet; neben der Ziffer für den Vorhalt steht die Ziffer zur Bezeichnung der Auflösung. Unter oder über der den Vorhalt anzeigenden Ziffer stehen alsdann

diejenigen Zahlen, welche den Accord noch näher anzeigen; also $a \begin{smallmatrix}5 & -\\ 4 & 3\end{smallmatrix}$ für den Dreiklang in der Grundstellung, $b \begin{smallmatrix}9 & 8\\ 6 & -\end{smallmatrix}$ für die Sext-Accordstellung, $c \begin{smallmatrix}7 & 6\\ 4 & -\end{smallmatrix}$ für den Quartsext-Accord; $d \begin{smallmatrix}7 & 6\\ 4 & -\\ 3 & -\end{smallmatrix}$ wird den Terzquartsext-Accord mit dem Vorhalte der Septime vor der Sexte anzeigen u. s. w., wie dies in den vorstehenden Beispielen mannigfach bereits gezeigt worden ist und hier noch besonders angezeigt wird.



Liegt der Vorhalt im Basse, so werden die von der Vorhaltsnote in den obern Stimmen entstehenden zufälligen Intervalle durch die betreffenden Ziffern über der Vorhaltsnote angezeigt; z. B. $\begin{smallmatrix}5 & -\\ 2 & -\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}5 & -\\ 4 & -\\ 2 & -\end{smallmatrix}$. Da die Striche die Fortdauer der Intervalle auch nach der Auflösung des Vorhalts bedeuten, so gilt es gleich, ob die Bezeichnung $\begin{smallmatrix}5 & 6\\ 2 & 3\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}5 & -\\ 2 & -\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}5 & 6\\ 4 & 5\\ 2 & 3\end{smallmatrix}$ oder nur $\begin{smallmatrix}5 & -\\ 4 & -\\ 2 & -\end{smallmatrix}$ ist.

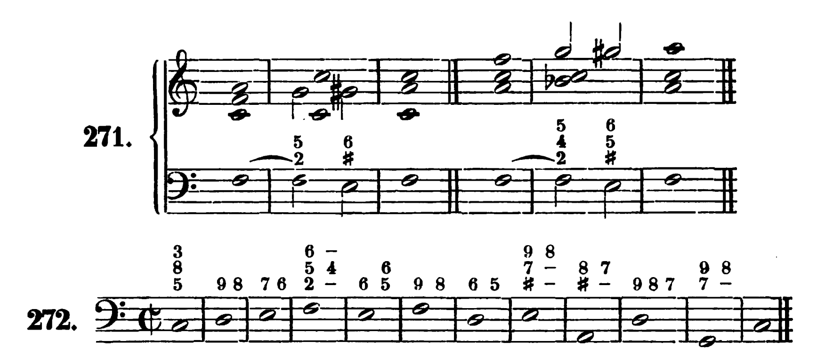


Früher bezeichnete man den Vorhalt im Basse nur durch einen schrägen Strich über der Vorhaltsnote und setzte die Ziffer, welche den eigentlichen Accord bestimmt, über die Auflösungsnote des Basses.

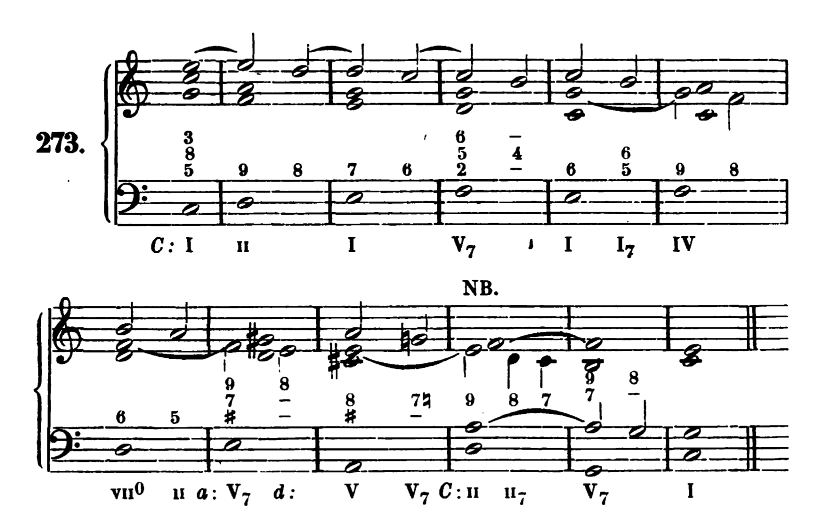


Diese im Grunde genommen viel einfachere und leichter übersichtliche Bezeichnung des Vorhalts im Basse ist jetzt wenig mehr im Gebrauch. Wir bezeichnen in allen folgenden Aufgaben den

Vorhalt im Basse mit den Zahlen, welche für die zufälligen Intervalle über der Bassnote nöthig sind und zeigen die Fortdauer dieser Töne durch Striche über der Auflösungsnote im Basse an, wie dies in 269 *a.* und *c.* $\left(\begin{smallmatrix}5 & - & 5 & -\\ 2 & - & 4 & -\\ & & 2 & -\end{smallmatrix}\right)$ gezeigt worden ist. Nur in solchen Fällen, wo eine chromatische Veränderung eines Intervalls bei der Auflösung eintreten soll, werden wir uns der in 269 *b.* und *d.* gezeigten Bezeichnung bedienen; z. B. $\begin{smallmatrix}5 & 6\\ 2 & \sharp\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}5 & 6\\ 4 & 5\\ 2 & \sharp\end{smallmatrix}$ u. s. w.



Um den Schüler nicht zu verwirren, werden wir in diesen Aufgaben den Septimen-Accord gelegentlich auch in der Grundstellung mit $\begin{smallmatrix}7\\5\end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix}7\\3\end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix}7\\5\\3\end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix}8\\7\end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix}8\\7\\3\end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix}8\\7\\\sharp\end{smallmatrix}$ und den Quintsext-Accord mit $\begin{smallmatrix}6\\5\\3\end{smallmatrix}$ bezeichnen. Die Ziffer 7 vor einer 6 zeigt dagegen nur den Vorhalt der Septime vor der Sexte eines Sext-Accordes an. Dies ist im dritten Takte des unter Nr. 272 vorstehenden Basses der Fall. Der Schüler hat bei der Ausarbeitung dieser Aufgaben die Stufenzahlen der Accorde innerhalb einer Tonart durch grosse und kleine römische Zahlen, den Gang der Modulation durch grosse und kleine lateinische Buchstaben unter dem Basse genau anzugeben, wie wir ihm dies jetzt hier in Beispiel 273 (Ausarbeitung des Basses 272) zeigen werden. Ein bloss mechanisches Umwandeln von Ziffern und chromatischen Zeichen in Noten ist nur ein Übertragen der Generalbassschrift in Notenschrift. Dies allein kann eine klare Erkenntniss der Accorde und ihrer Verbindungen nicht fördern. Der Schüler soll sich bei seinen Arbeiten unausgesetzt Rechenschaft geben, in welcher Tonart er sich befindet und welchen Accord dieser Tonart er im Augenblicke vor sich hat. Zu diesem Zwecke folgt hier die Bearbeitung des Basses von 272. Genau in derselben Weise hat der Schüler seine Arbeiten, aber in vier verschiedenen Schlüsseln zu liefern.



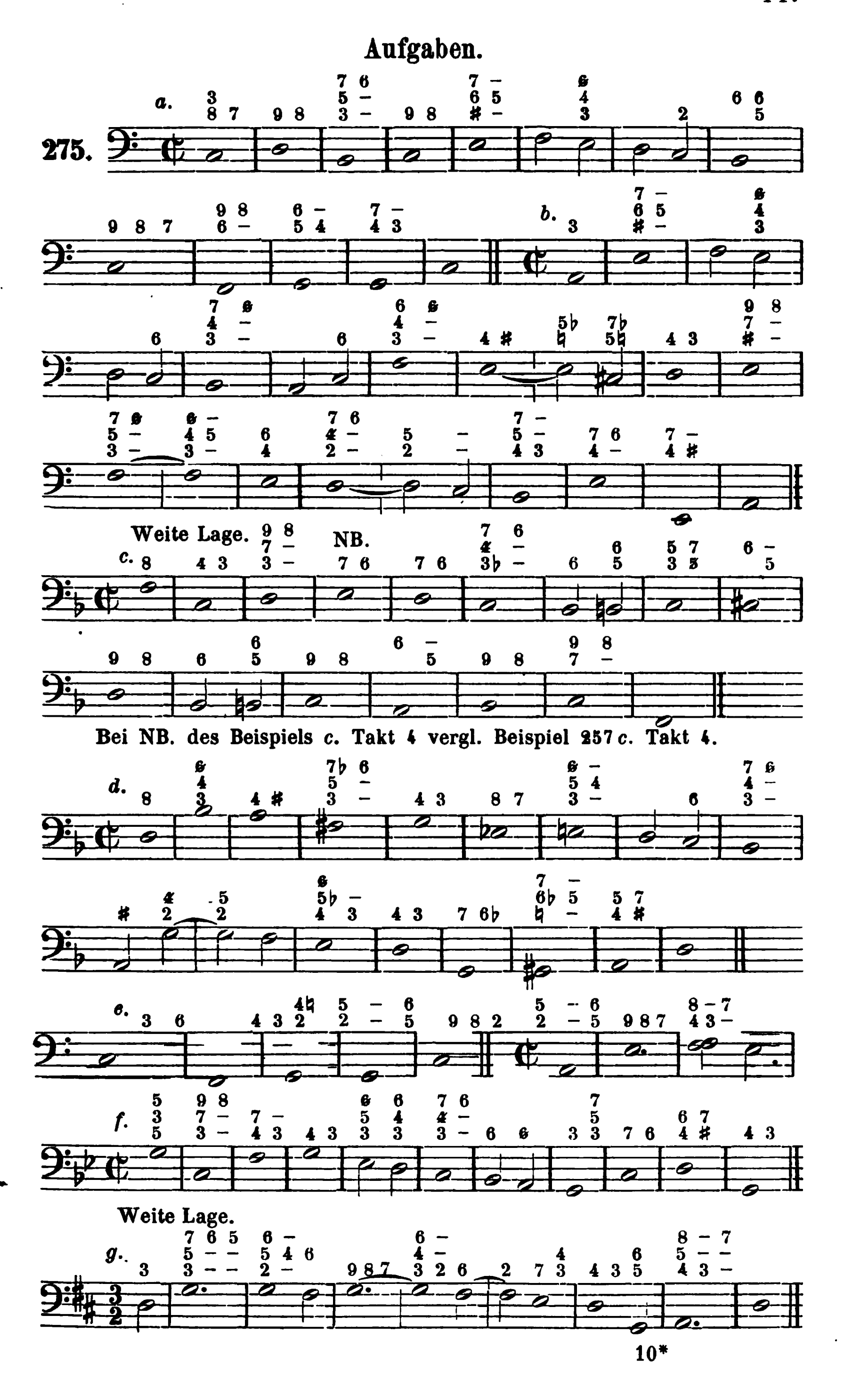
Die Vorbereitung des Vorhalts und der Vorhalt sind stets durch einen Bogen ⁀ zu verbinden. Die Bezeichnung 9 8 7 ist im **zweitheiligen** Takte stets so aufzufassen, dass der Vorhalt den ganzen ersten Takttheil ausfüllt; für die Auflösung und die nachschlagende Septime bleibt der zweite Takttheil, wie dies in Beispiel 273 im drittletzten Takte bei NB. gezeigt wurde. Im dreitheiligen Takte erhält der Vorhalt, der Dreiklang und der Septimen-Accord gleichen Werth.



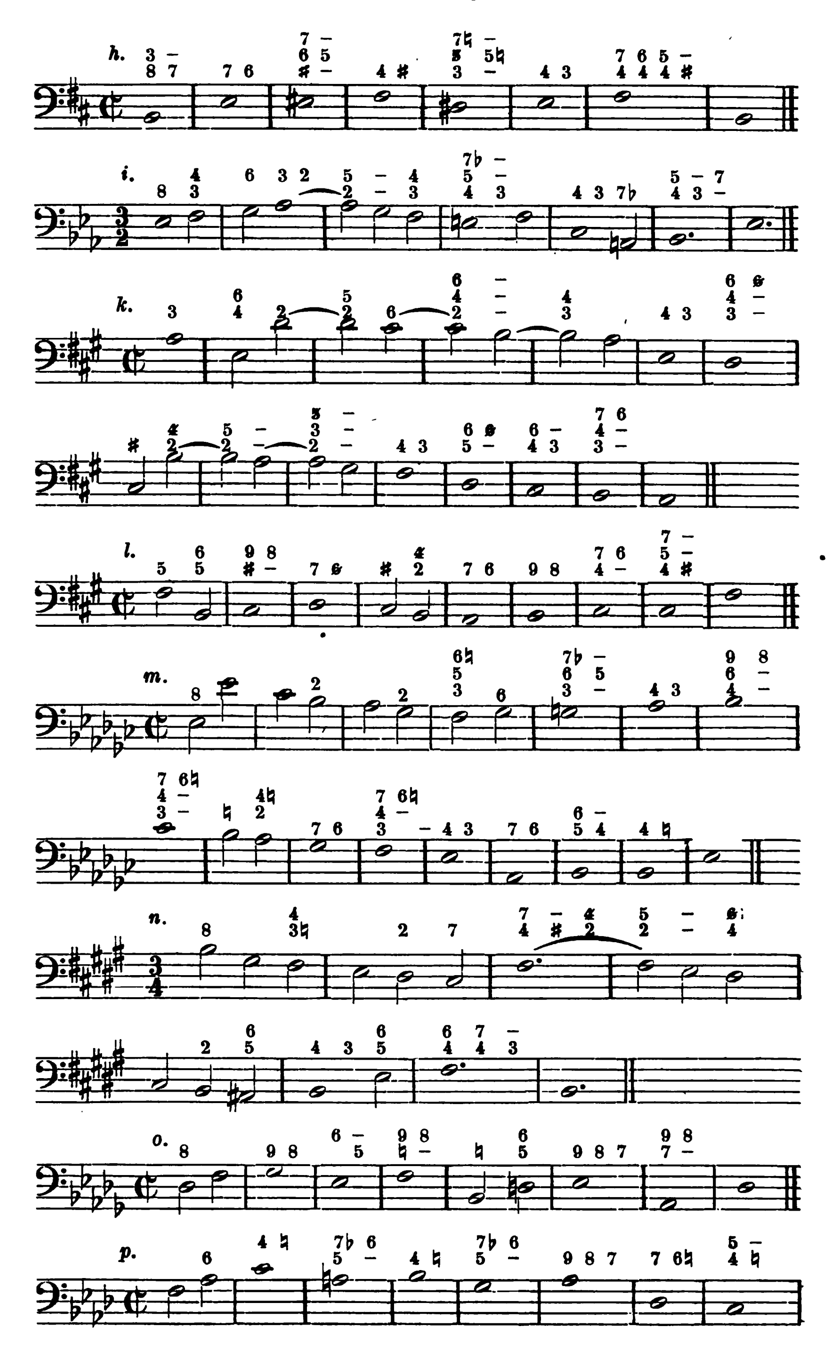
Die nach der Octave folgende Septime darf in diesem Falle nicht einer andern Stimme gegeben und noch weniger in einer andern Stimme vorher schon enthalten sein.

Der dritte Takt von Beispiel 273 zeigt einen Vorhalt der Septime vor der Sexte des Sext-Accordes. Die durch den Vorhalt entstehende zufällige Accordbildung muss als **Vorhalt** und nicht als **Septimen-Accord** der dritten Stufe aufgefasst werden, weil der Bass nur mit 7, nicht aber mit $\begin{smallmatrix}7\\5\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}7\\5\\3\end{smallmatrix}$ bezeichnet ist und hier ein Septimen-Accord mit allen seinen Intervallen **nicht** dargestellt werden soll (vergl. § 52).

Aufgaben.



Bei NB. des Beispiels *c.* Takt 4 vergl. Beispiel 257*c.* Takt 4.





Die Bezeichnung »Weite oder enge Lage« zu Anfang dieser und folgender Aufgabe ist nicht etwa so zu verstehen, als müsse die ganze Aufgabe in derselben Lage gearbeitet werden. Die Lagen werden je nach der Stimmführung wechseln.

Siebenzehntes Kapitel.

Vorhalte in mehreren Stimmen.

§ 55. Es können im vierstimmigen Satze Vorhalte in zwei, auch in drei Stimmen zugleich gegeben werden; z. B.



Vorhalte in drei Stimmen.

277.

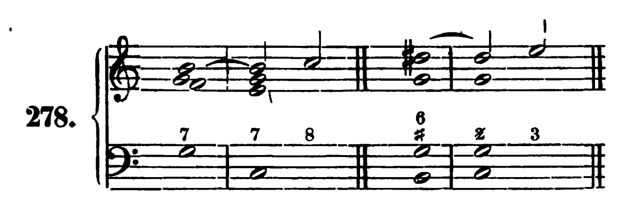


Es werden alsdann die zufälligen Intervalle, welche die Vorhaltstöne gegen den Bass bilden, durch die entsprechenden Zahlen derart angezeigt, dass ohne Berücksichtigung der Stellung der oberen Stimmen die grösseren Ziffern über den kleineren notirt werden $\begin{smallmatrix}9&8\\7&6\\4&3\end{smallmatrix}$. $\begin{smallmatrix}9&8\\7&6\\5&4\end{smallmatrix}$ u. s. w., wie dies in den vorstehenden Beispielen gezeigt ist.

Alle die bisher gezeigten Vorhalte lösten sich nach unten auf. Dies ist die natürliche richtige Fortführung, so dass bei freierer Bewegung der Stimmen (wie wir später sehen werden) die Auflösung des Vorhalts gar nicht mehr angezeigt wird. Man nimmt dieselbe selbstverständlich als nach unten gehend an. Doch giebt es einen Fall, in welchem die Auflösung des Vorhalts nach oben erfolgen wird. Dies kann stets geschehen, wenn der Vorhaltston zum Auflösungstone eine kleine halbe Stufe aufwärts fortschreitet.

Diese Auflösung erklärt sich aus dem Leittoncharakter, den die Verbindung einer kleinen Halbtonstufe nach oben stets an sich tragen wird. Dergleichen Vorhalte kommen auch zumeist vom Leittone zur Octave des Grundtones, oder von einem alterirten Tone zu seinem natürlichen oberen Auflösungstone vor. Selten stehen sie allein.

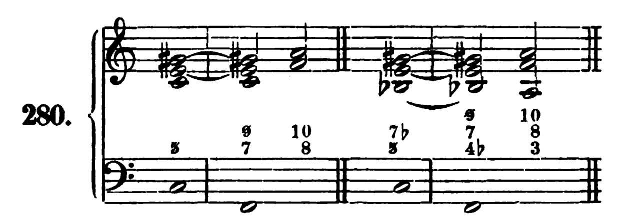
278.



Viel häufiger begegnen wir den Vorhalten von unten nach oben in Verbindung mit anderen sich nach unten auflösenden Vorhalten.



Es können auch zwei Vorhalte von unten nach oben gleichzeitig sowohl in Verbindung mit einem sich nach unten auflösenden Vorhalte oder ohne diesen vorkommen.



Ein Vorhalt über den g a n z e n Ton von unten nach oben kann im reinen Satze nie a l l e i n angewendet werden.

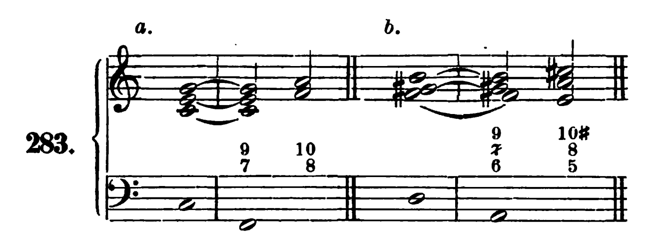
Dergleichen Vorhalte klingen steif und unnatürlich. Wollte man dieselben durch die Auslassung des nach unten führenden eigentlichen Auflösungstones erklären, so würden sich Fehler gegen die Regeln der Auflösung des Vorhalts, als da sind verzögerte Octavenparallelen oder das Vorhandensein des eigentlichen Auflösungstones in einer Mittelstimme, herausstellen.



Der Vorhalt unter 281 *a.* zeigt das Fehlerhafte seiner Fortschreitung in 281 *b*, wo der eigentliche Auflösungston nach unten in der Klammer beigefügt ist. Dieser Ton ist aber in der Altstimme schon vorhanden. Der Vorhalt unter 282 *c.* lässt das Fehlerhafte seiner Fortschreitung unter *d.* erkennen. Der eingeschaltete eigent-

liche Auflösungton zeigt die durch den Vorhalt verzögerten offenen Octavenparallelen.

Ein Vorhalt über den ganzen Ton von unten nach oben kann aber im reinen Satze in Verbindung mit einem anderen Vorhalte über den halben Ton von unten nach oben zur Anwendung gebracht werden; z. B.



Beispiel 283 *a* zeigt einen derartigen Doppelvorhalt von unten nach oben. Beispiel 283 *b*. zeigt den Doppelvorhalt nach oben in Verbindungen mit einem Vorhalte nach unten. Beide Fälle sind gut.

§ 56. Wir haben bislang den Bass die Auflösung des Vorhalts stets abwarten lassen. Der Vorhalt und dessen Auflösung bildeten demnach nur einen einzigen Accord. Es kann jedoch der Bass gleichzeitig mit der Auflösung des Vorhalts weiterschreiten, und zwar entweder so, dass er zu einem anderen Intervalle des Auflösungsaccordes übergeht, oder aber durch seinen Fortschritt eine andere, neue Accordbildung verlangt. In beiden Fällen wird dann nur der Vorhalt selbst, nicht aber dessen Auflösung in der Generalbassbezeichnung angezeigt. Die Auflösung des Vorhalts wird alsdann regelmässig nach unten gehend vorausgesetzt und in dieser Richtung erfolgen müssen. Beispiel 284 zeigt uns Vorhalte, bei denen der Bass zu einem anderen Tone des Auflösungsaccordes gleichzeitig mit der Auflösung des Vorhalts übergeht.

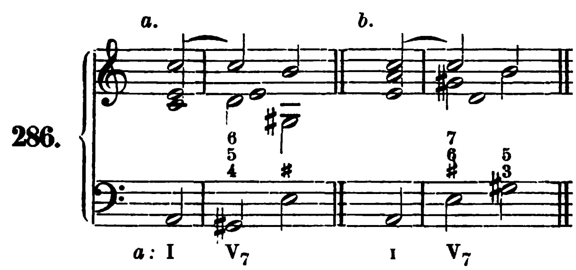


Im sechsten Takte dieses vorstehenden Beispiels haben wir den Vorhalt und seine Auflösung als einen Septimen-Accord mit

nachschlagendem Grundtone bezeichnen dürfen. Dies können wir in allen ähnlichen Fällen thun, z. B.



Obschon die Mittelstimmen in den Beispielen 284 und 285 ihre Lage nicht verlassen, so können doch Fälle eintreten, wo auch eine Mittelstimme gleichzeitig mit der Auflösung des Vorhalts ihre Stellung verlassen muss, wenn der Bass zu einem andern Tone des Auflösungs-Accordes weiterschreitet; z. B.



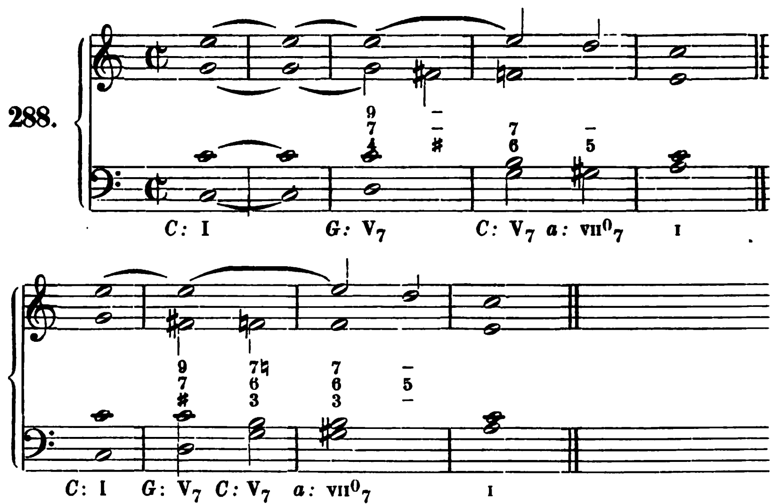
In Beispiel 286 *a* würde der Auflösungs-Accord des Vorhalts ohne das Fortschreiten des Tenors die Terz entbehren, in 286 *b*. würde ohne das Fortschreiten des Alts die Terz (der Leitton) des Accordes verdoppelt sein.

Der Bass wird aber gleichzeitig mit der Auflösung des Vorhalts zu einem, dem eigentlichen Auflösungs-Accorde fremden Tone übergehend und einen andern Accord bedingend, eine oder beide Mittelstimmen zwingen ebenfalls gleichzeitig zu den zunächstgelegenen Tönen des neuen Accordes weiterzuschreiten.

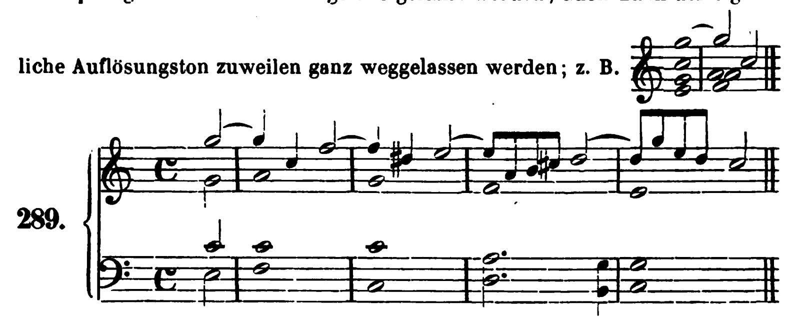


Ein Vorhalt kann auch während mehrerer Accorde festgehalten werden. Er muss alsdann bei jeder neuen Accordbildung von

neuem durch diejenige Ziffer, welche seine zufällige Entfernung vom Basse verlangt, angezeigt werden; auch müssen die während des Vorhalts zu gebenden neuen Accordbildungen selbstverständlich ebenfalls durch die Generalbassschrift genau gekennzeichnet sein. Beispiel 288 zeigt uns einen durch mehrere Accorde währenden Vorhalt.



Anmerkung. Zwischen den Vorhalts- und den Auflösungston kann auch ein oder mehrere Töne eingeschoben werden. Diese Zwischentöne können dem Auflösungsaccorde zugehörend oder ihm fremd sein; sie können stufen- oder sprungweise zum Auflösungstone geführt werden; auch kann der eigentliche Auflösungston zuweilen ganz weggelassen werden; z. B.



Der Schüler wird in den hier folgenden Aufgaben wenig Gelegenheit haben, derartige Zwischennoten vor dem Auflösungstone einzufügen; auch möge er nicht danach haschen, dergleichen anzubringen. Er wird beim Studium des Contrapunktes den Werth und die Bedeutung kennen lernen, welche solche Zwischennoten für die Bewegung und Ausschmückung einer kontrapunktischen

Stimme zuweilen erhalten können. Der Vollständigkeit halber musste dies auch schon hier miterwähnt werden.

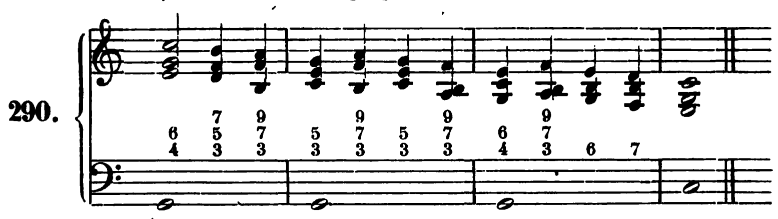
Man findet in den im sechszehnten und siebenzehnten Kapitel enthaltenen Beispielen und Aufgaben häufig die Bezeichnung 9 8 oder $\begin{smallmatrix}9 & 8\\ 7 & -\end{smallmatrix}$, auch wohl $\begin{smallmatrix}9 & 8\\ 7 & -\\ 3 & -\end{smallmatrix}$ über der Bassnote zur Bezeichnung des Vorhalts der None vor der Octave bei einem Dreiklange oder vor einem Septimen-Accorde.

Es ist dies genau die Bezeichnung des Basses, welche ältere Theoretiker für den Nonen-Accord hatten. Man construirte diesen Accord meist nur auf der Dominante in Dur und Moll.



Einige Lehrbücher sprechen auch von Nebennonen-Accorden auf andern Stufen der Tonleiter. Wir fassen diese Accordbildungen als zufällige, durch den Vorhalt der None vor der Octave entsehende auf und halten es für überflüssig, eine Accordform zu lehren, die von einigen Theoretikern negirt, von andern nur auf einer Stufe der Tonleiter gelehrt, auch meist nur in der Grundstellung, nicht aber in Umkehrungen angewendet werden kann. Bei dem Gebrauche dieses Accordes im vierstimmigen Satze musste selbstredend e i n Intervall, die Quinte oder Septime, stets weggelassen werden. Da die None als dissonirendes Intervall stets vorbereitet werden muss, so zeigt sich jeder sogenannte Nonen-Accord stets als Vorhalt der None vor der Octave eines Dreiklangs — wenn die Septime weggelassen ist — oder eines Septimen-Accordes, wenn die Quinte fehlt. Wenn aber ein Nonen-Accord ohne Vorbereitung der None frei eintritt, so weist er sich stets als Septimen-Accord der siebenten Stufe in Dur oder Moll (deren Septimen frei eintreten dürfen) über einem Orgelpunkte aus, z.B.

290.



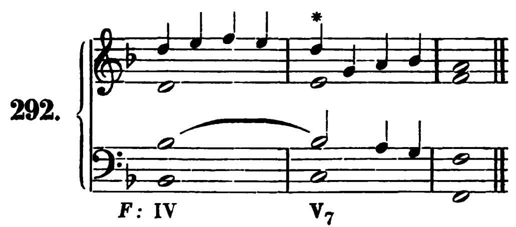
Näheres darüber sagen wir in dem achtzehnten Kapitel, § 57, »der Orgelpunkt«.

Denselben Charakter hat, und ebenso zu erklären ist auch das schritt- oder sprungweise freie Eintreten einer None über einem

Septimen-Accorde oder Dreiklange im figurirten Contrapunkte, z. B.

291. 

Dergleichen Nonen finden sich zumeist nur auf dem schwachen Takttheile. Einzelne ausnahmsweise gelegentlich auf dem guten Takttheile erscheinende, unvorbereitete Nonen berechtigen nicht zur Annahme eines wirklichen Nonen-Accordes und lassen sich leicht durch die erlaubte freiere Stimmführung im figurirten Contrapunkte erklären. Es wird wohl Niemand im Beispiele 292 anderes erblicken, als eine vor der Accordnote *C* stehende Wechselnote *D*, welche frei eintreten darf und die ohne die Accordnote *C* zu berühren, in die Quinte des Septimen-Accordes springt.

292. 

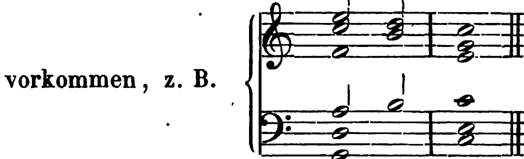
Vollkommene Aufklärung wird der Schüler beim Unterricht im Contrapunkte über derartige Freiheiten der Stimmführung erlangen. Überdies gestattet der wirklich s t r e n g e Stil im r e i n e n contrapunktischen Satze gar nicht einmal eine so freie Stimmführung, wie die in Beispiel 292 gezeigte, da die Wechselnote nur schrittweise vor der eigentlichen Accordnote auftreten darf, z. B. in folgender Weise:

293. 

Auch hier wird jeder Unbefangene nur eine der Accordnote vorangehende Wechselnote erblicken, nicht aber Nonen-Accorde,

die ja stets vorbereitet sein sollen. Ob derartige Stimmführung, wie die im Beispiel 293 gezeigte, im strengen Stile **überhaupt zulässig** sei oder nicht, braucht an dieser Stelle nicht erörtert zu werden.

Alle von uns angeführten Grund-Accorde, gleichviel ob Dreiklänge oder Vierklänge (Septimen-Accorde) waren auf allen Stufen der Molltonleiter zu construiren und ebensowohl in der Grundstellung, wie auch meistentheils in den Umkehrungen brauchbar. Fünfklänge (Nonen-Accorde), Sechsklänge (Undecimen-Accorde) oder gar Siebenklänge (Terzdecimen-Accorde), wie sie als zufällige Accordbildungen im modernen, freien Stile etwa gelegentlich vorkommen, z. B.



können wir nicht als Grund-Accorde betrachten, sie mögen vorbereitet sein oder nicht. Schon diese zufällige Accordbildung, die wir als einen über dem doppelten Orgelpunkte entstandenen Septimen-Accord auffassen, dürfte kaum genügend vorbereitet werden können; noch weniger wird dies bei Intervallzusammenstellung von sieben Tönen:



der Fall sein können. Eine solche Intervallzusammenstellung ist für den reinen Satz schon darum nicht brauchbar, weil sie den Auflösungston der Vorhaltsnote in einer Mittelstimme enthält. Aber auch in dieser Gestalt:



können wir diesen zufälligen Gestaltungen nicht den Namen von Terzdecimen-Accorden mit weggelassener None beilegen; wir müssen dieselben vielmehr als Septimen-Accorde der siebenten Stufe über dem doppelten Orgelpunkte der Tonica und Dominante mit dem vorbereiteten Vorhalte *H* oder *B* vor *A*, der Quarte vor der Terz der beregten Septimen-Accorde (deren Septime *E* oder *Es* frei eintreten darf) betrachten.



Aufgaben.

294. a.

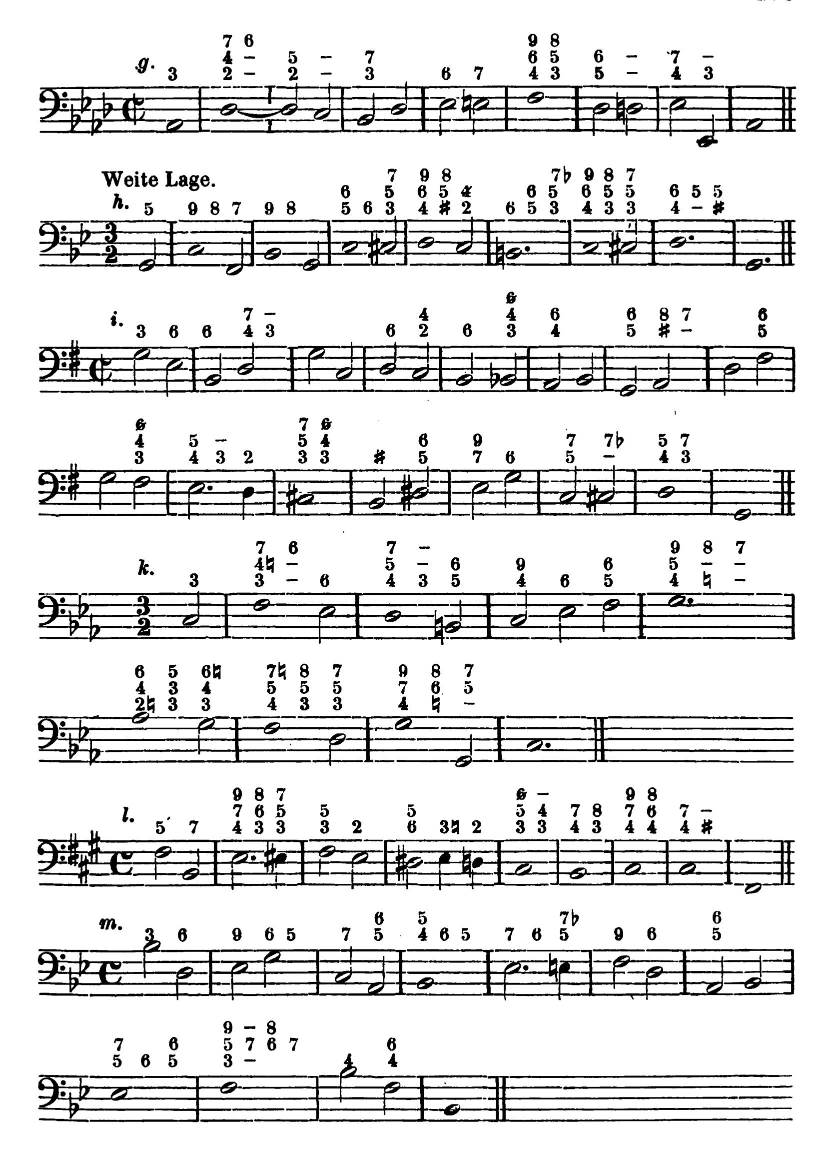
Weite Lage. b.

c.

d.

e.

f.


g.
Weite Lage.
h.
i.
k.
l.
m.

Achtzehntes Kapitel.

Durchgehende Noten, durchgehende Accorde; Wechselnoten. Der Orgelpunkt.

§ 57. Durchgehende Noten, Durchgangstöne nennen wir diejenigen zwischen zwei Tönen eines oder zweier Accorde stufenweise eingeschalteten Töne, welche dem ersten dieser Accorde entweder angehören können, oder mit ihm eine neue reichere und nahverwandte zufällige Accordbildung vorübergehend entstehen lassen. Sie können aber auch dem beregten ersten Accorde fremd sein und zu ihm eine Dissonanz bilden. Eine solche dissonirende Durchgangsnote muss stufenweise zu einem dem ersten Accorde oder beim Eintritte eines zweiten, neuen Accordes, diesem letzten angehörenden Tone weitergeführt werden. Die Durchgangsnote kann nie auf den ersten Takttheil fallen.



Beispiel 295 zeigt uns in den mit Sternchen bezeichneten Tönen *D* und *F* durchgehende Noten, welche dem Accorde fremd, stufenweise zwischen den Tönen *C*, *E*, *G* des *C*-dur-Dreiklangs eingeschaltet sind.



Beispiel 296 zeigt uns dieselben durchgehenden Noten zwischen zwei Accorden.

297.



Beispiel 297 zeigt uns durchgehende Noten zwischen den Accorden der ersten, vierten, siebenten und ersten Stufe in *C*-dur, welche zu den genannten Accorden entweder neue zufällige Accorde bilden oder dem eigentlichen Haupt-Accorde angehören. Wir könnten Beispiel 297 auch mit der beifolgenden Generalbassschrift bezeichen:

298.



Dies ist aber nicht nöthig; wir bezeichnen die durchgehende Note im Basse in der Folge nur durch einen Strich über der Note, gleichviel, ob dieselbe zu dem vorangegangenen Haupt-Accorde eine zufällige Accordbildung darstellt oder nicht.

299.



Der Strich über der Note zeigt an, dass auf derselben ein eigner n e u e r Accord n i c h t gebildet, der vorangegangene Accord vielmehr während der durchgehenden Note in den andern Stimmen fortklingen soll.

Durchgehende Noten in zwei oder mehr Stimmen können durchgehende Accorde bilden.

300.



Durchgehende Noten können auch chromatisch geführt werden.



Chromatische Durchgangsnoten dürfen aber nicht allzu angehäuft vorkommen. Folgen, wie die in Beispiel 302 zu zeigenden sind für den reinen Satz nicht brauchbar.

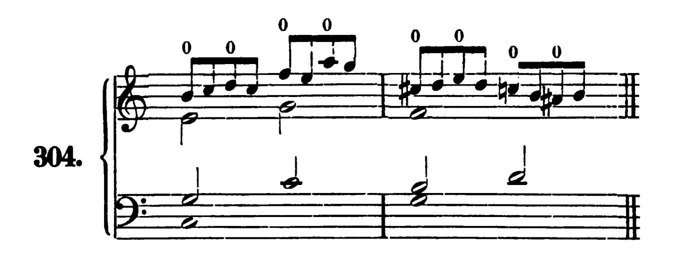


Durchgehende Noten und Accorde in den obern Stimmen müssen über der Bassnote mit den entsprechenden Ziffern und Zeichen der Generalbassschrift angezeigt werden (vergl. § 58, »der Orgelpunkt«).



Wechselnoten nennt man die auf den guten Takttheil fallenden, der Accordnote stufen- oder halbstufenweise vorangehenden, dem Accorde fremden Noten, welche den Charakter eines nicht vorbereiteten Vorhalts an sich tragen. Dieselben können sowohl von oben als von unten schritt- oder sprungweise vor der Accordnote frei eintreten (vergl. Beispiel 293, Takt 2 u. 3).

304.



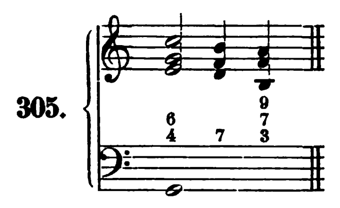
Die Wechselnoten in Beispiel 304 sind mit 0 gekennzeichnet. Durchgangs- und Wechselnoten können nur beim verzierten Contrapunkte auf kleinern Takttheilen zur Belebung des Rhythmus angewendet werden. Die erstern kommen viel häufiger als die letztern in Gebrauch. Wir sind der Ansicht, dass gelegentlich die Anwendung der Wechselnoten der Reinheit des Satzes keinen Abbruch thun dürfte, ihr allzuhäufiger Gebrauch aber im strengen Stile nicht zu empfehlen ist. Näheres und Eingehenderes darüber wird der Schüler beim Unterrichte im Contrapunkte erfahren.

Der Orgelpunkt.

§ 58. Ein Orgelpunkt entsteht, wenn der Bass, auf einem rhythmisch und metrisch begrenzten Theile eines Musikstückes liegenbleibend, nach seinem ersten reinen Accorde eine Anzahl theils reiner, theils durchgehender Accorde trägt, die selbst oft eine directe Beziehung zum Orgelpunktbasstone vermissen lassen. Der Orgelpunkt kann am Anfange eines Musikstückes auf der Tonica, inmitten und gegen den Schluss desselben auf der Tonica oder der Dominante oder auf Tonica und Dominante zugleich stehen. Der erste wie der Schluss-Accord des Orgelpunktes sollen stets consonirende, selbstständige Accorde sein. Bei einem Orgelpunkte auf der Dominante kann zu Anfang auch der Dominanthauptseptimen-Accord stehen. Über dem Orgelpunkte sollen zum Basstone consonirende und dissonirende Accorde wechseln. Eine zu grosse Anhäufung dissonirender, zum Basstone oft nicht stimmender Accorde wird schlechte Wirkung machen. Auch der Schluss des Orgelpunktes wird am besten auf einem rhythmisch und metrisch begrenzten Theile des Musikstückes zu bilden sein. Ein willkürliches Abbrechen des Orgelpunktes ist nicht zu billigen. Die tiefste der über dem Orgelpunkte befindlichen Stimmen, im vierstimmigen Satze also der Tenor, bildet gleichsam einen selbstständigen Bass zu den obern Stimmen. So entsteht bei dem Orgelpunkt auf der Dominante durch das Erscheinen des Septimen-

Accordes auf der siebenten Stufe jene zufällige Accordbildung, die manche Theoretiker den Nonen-Accord nennen (vergl. § 56).

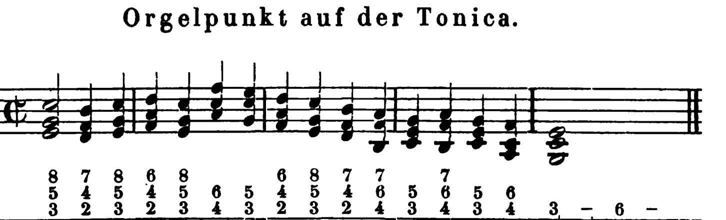
305.



Wir geben nun hier einige Beispiele, aus denen der Schüler ersehen kann, dass die Generalbassbezeichnung der eigentlichen Haupt- und der durchgehenden Accordbildungen über der Orgelpunktbassnote eine rein mechanische ist. Die Ziffern bezeichnen genau die Intervalle vom Basse aus gezählt.

Orgelpunkt auf der Tonica.

306.

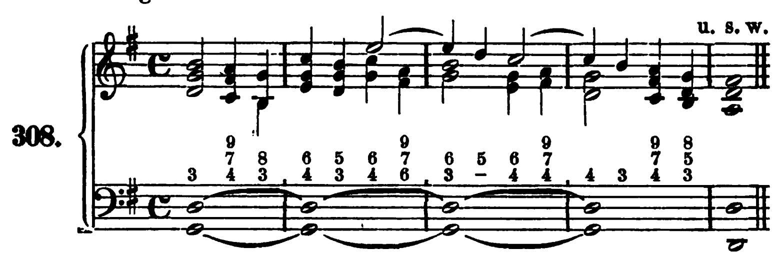


Orgelpunkt auf der Dominante.

307.



Orgelpunkt auf der Tonica und Dominante. Die Generalbassbezeichnung wird von der Tonica aus notirt.



Hält der Sopran oder eine der Mittelstimmen unter den gleichen Bedingungen wie der Orgelpunkt längere Zeit einen Ton aus, so nennt man dies eine liegende Stimme.

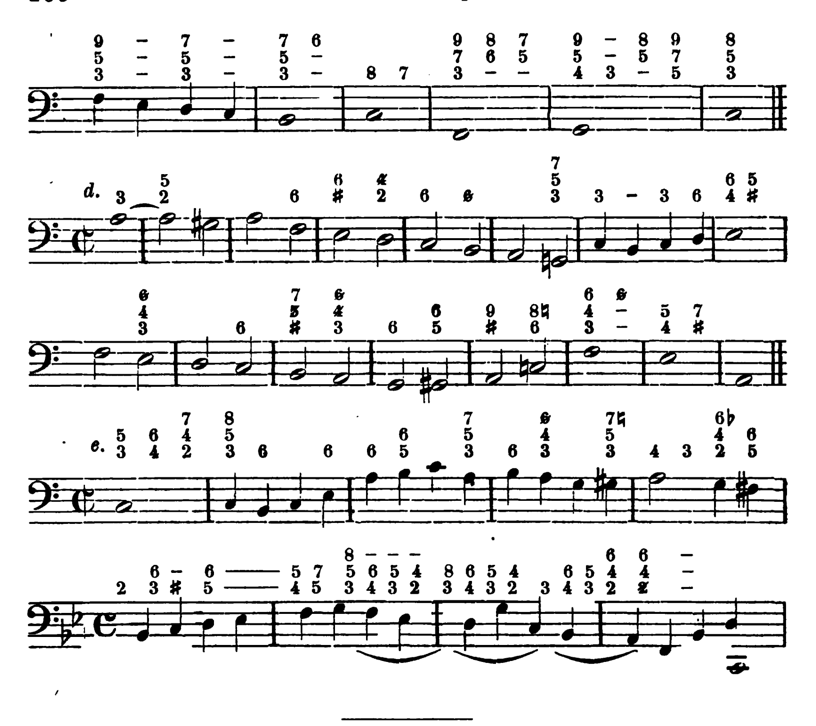
Dergleichen liegende Stimmen werden sich viel seltner zur Anwendung bringen lassen; als der Orgelpunkt im Basse und sind für den strengen Stil weniger geeignet, als für den freien.

Aufgaben.

309. a.

b.

c.



Neunzehntes Kapitel.

Verdeckte Octaven- und Quintenparallelen; der Querstand.

§ 59. Das Wesentlichste über verbotene Octaven- und Quintenparallelen haben wir bereits in früheren Kapiteln berührt; wenn wir trotzdem auf diese Punkte noch einmal zurückkommen, so geschieht dies, um zu erklären, dass all' das bisher von uns über verdeckte Octaven- und Quintenparallelen Gesagte sich zunächst auf den einfachen vierstimmigen Satz bezog. Ein Anderes ists im mehr als vierstimmigen Satze, wo durch eine grössere Anzahl von Stimmen die beregten Fortschreitungen oft derart verdeckt werden, dass das, was im vierstimmigen Satze unangenehm berührt, hier nicht auffällig wird. Grössere Behutsamkeit bedingt wiederum der drei- und besonders der zweistimmige Satz, in welchem jede verdeckte fehlerhafte Fortschreitung viel schärfer zu Tage tritt.

Verdeckte Octaven- oder Quintenparallelen können — wie dem Schüler bereits bekannt ist — nur in g r a d e r Bewegung ent-

stehen, wenn zwei Stimmen aus irgend welchen verschiedenen Intervallen in eine Octave oder Doppeloctave, Quinte oder Duodezime gehen.



Die reinen Octaven- und Quintenparallelen würden zu Tage treten, wenn die Zwischenräume durch kleine Noten ausgefüllt würden.

Ohne verdeckte Octaven- und Quintenparallelen ist eine ungezwungene und natürliche Accordverbindung auch im vierstimmigen Satze nicht möglich. Es handelt sich zunächst darum, dem Schüler diejenigen verdeckten Octaven- und Quintenparallelen zu zeigen, welche im vierstimmigen Satze eine schlechte Wirkung hervorbringen.

Deshalb wollen wir hier noch einmal kurz zusammenstellen, wann der Schüler verdeckte Octaven- und Quintenfolgen im vierstimmigen Satze vermeiden soll. Wir knüpfen aber daran die Warnung für den Schüler, andern verdeckten Octaven- und Quintenparallelen, als den hier verbotenen, ja nicht etwa allzuängstlich aus dem Wege zu gehen. Er könnte sonst leicht, um eingebildete Fehler zu vermeiden, in den Fehler einer steifen, unnatürlichen Stimmführung verfallen. Dagegen möchten wir wünschen, dass die hier gerügten Octaven- und Quintenfortschreitungen auch in den schwierigsten contrapunktischen Kunstformen, als im Canon, in der Fuge und in der Engführung der Fuge soweit als irgend möglich sorgfältig vermieden werden.

Verdeckte Octaven- und Quintenfortschreitungen sind zu vermeiden, wenn zwei Stimmen von einem Accorde zu einem andern in eine Octave oder Quinte (oder Duodecime) springen.

310. a. b. c. d.

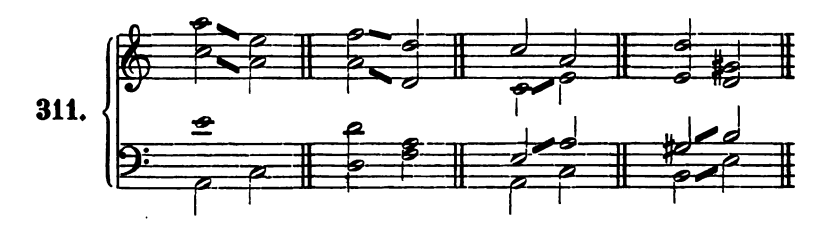
e. f. g. h. i.

k. l.

Obschon einige dieser sprungweise eintretenden Octaven- und Quintenparallelen unter den denkbar günstigsten Bedingungen eingeführt sind, wie die bei *b*, *c*, *d*, *f*, *h*, *i* und *k*, bei denen durch Gegen- und (bei *h*) Seitenbewegung andrer Stimmen Alles aufgeboten wurde, um das Unangenehme der fehlerhaft fortschreitenden Stimmen abzumildern, so sind sie doch allesammt zu verwerfen.

Handelt es sich dagegen nur um die Versetzung ein und desselben Accordes, so sind derartige sprungweise eintretenden Octaven- und Quintenparallelen erlaubt; z. B.:

311.





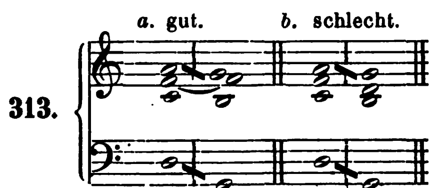
Verdeckte Octavenparallelen sind ferner verboten zwischen äussern Stimmen, wenn die eine Stimme einen ganzen Ton aufwärts schreitet und die andere sprungweise in die Octave geht (vergl. § 21).

312.



Geht die obere der beiden Stimmen schrittweise über einen ganzen Ton abwärts in den Grundton des Accordes, in welchen die andere äussere Stimme springt, so ist die verdeckte Octavenparallele gestattet, vorausgesetzt, dass die gesammte Stimmführung nichts Tadelnswerthes enthält. Es wäre demnach Beispiel 313 *a.* gut, *b.* nicht gut, weil alle vier Stimmen abwärts gehen.

313.



Geht jedoch die untere der äussern Stimmen schrittweise über einen ganzen Ton in den Grundton des Accordes, in welchen die obere Stimme springt, so ist die Octavenparallele nicht gut zu nennen; z. B.

314.



Geht die eine der äussern Stimmen schrittweise abwärts in die Terz oder Quinte des Accordes, in welches Intervall gleich-

zeitig die andere äussere Stimme springt, so ist die Wirkung eine höchst unangenehme, und diese verdeckte Octavenparallele ist streng verboten.

315.



Alle die vorstehenden, unter Beispiel 315 notirten verdeckten Octavenparallelen sind schlecht und sorgfältig zu vermeiden; nur die bei *c* mit NB. bezeichnete wäre allenfalls zu gestatten, weil ihre Wirkung durch die nahe Verwandtschaft der beiden Accorde weniger unangenehm ist.

Zwischen einer Mittelstimme und einer äussern Stimme ist die verdeckte Octavenfolge weniger auffallend, wenn die obere Stimme schrittweise über den ganzen Ton aufwärts in den Grundton desjenigen Accordes geht, in welchen die untere Stimme springt.

316.



Folgen dieser Art würden jedenfalls durch die Gegenbewegung des Basses besser wirken, als mit der verdeckten Octavenparallele, ganz besonders gilt dies von den bei *b.* und *d.* notirten; sie sind jedoch nicht zu verwerfen, wenn es sich um höhere Rücksichten, als z. B. eine strenge Imitation handelt.

Springt jedoch die obere Stimme in den Grundton desjenigen Accordes, in welchen die untere Stimme schrittweise über einen ganzen Ton geht, so ist die Wirkung unangenehmer. Folgen dieser Art:

317.



müssen sorgfältig vermieden werden.

Springt eine der äussern Stimmen nicht in den Grundton, sondern in ein anderes Intervall des Accordes, in welches die andere Stimme schrittweise über einen ganzen Ton geht, so ist die dadurch entstehende verdeckte Octavenparallele von sehr übler Wirkung und muss unbedingt vermieden werden. Folgen dieser Art:

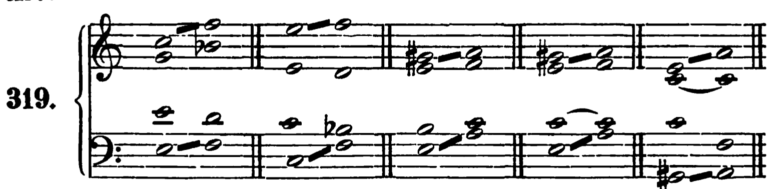
318.



sind stets zu vermeiden.

Alle diese verdeckten Octaven verlieren sogleich das Unangenehme ihrer Wirkung, wenn die schrittweise auf- oder abwärtsgehende Stimme einen Halbtonschritt in den Grundton des Accordes geht, in welchen die andere Stimme springt. Bei andern Intervallen aber bleibt die Wirkung schlecht und Folgen dieser Art:

319.



werden trotz des Halbtonschrittes der einen Stimme doch nicht zu gestatten sein. Auch wenn die eine Stimme einen Halbtonschritt abwärts in die Terz des Accordes macht, werden Folgen dieser Art:

320.



hier schon durch die dabei entstehende Verdoppelung des Leittons sehr hart und unangenehm sein.

Dahingegen kann man derartige verdeckte Octavenparallelen, bei denen die untere Stimme einen Halbtonschritt in die Quinte des Accordes abwärts macht, während die andere Stimme in dasselbe Intervall springt, schreiben. Folgen dieser Art:

321 *a.*



sind unbedenklich zu gestatten.

Dass derartige Folgen aber zuweilen auch üble Wirkung machen können, zeigt Beispiel 321 *b.*

321 *b.*



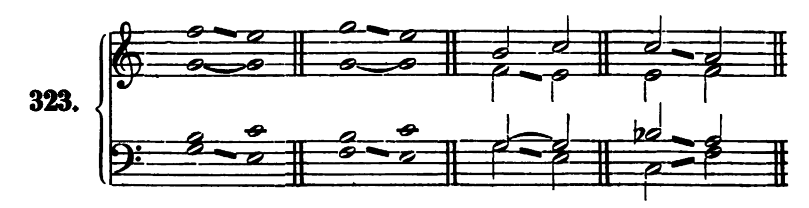
Anders wiederum ists, wenn die obere Stimme einen Halbtonschritt in die Quinte des Accordes macht und die untere in dasselbe Intervall springt. Hier wird nur selten eine gute Wirkung erzielt werden. Von den unter 322 notirten Folgen ist nur die dritte unter *c.* notirte zu toleriren, die unter *a.* und *b.* sind zu verwerfen.

322.



Ferner sind alle diejenigen Octavenparallelen, welche durch die Auflösung einer Septime entstehen, gleichviel, ob die Septime einen Ganzton oder Halbton nach unten fortschreitet, als durchaus fehlerhaft in allen Stimmen sorgfältig zu vermeiden (vergl. § 45). Alle unter Nr. 323 notirte Accordverbindungen sind schlecht.

323.





Von diesem Verbote der verdeckten Octavenparallele über die Septime können als ganz vereinzelte Ausnahmen nur gewisse Verbindungen zweier Septimen-Accorde hier genannt werden. Entsteht in einigen dieser Fälle eine verdeckte Octavenparallele, so kann, wenn die Auflösung in die Grundstellung des zweiten Septimen-Accordes erfolgt, die verdeckte Octavenfortschreitung gestattet werden, weil die Wirkung nicht unschön ist. So wären z. B. die Accordverbindungen unter Nr. 324 nicht zu tadeln.

324.



Selbst bei einer Mittel- und einer äussern Stimme kann die verdeckte Octavenparallele bei der Verbindung von zwei Septimen-Accorden zuweilen gute Wirkung machen und dann zu gestatten sein; z. B.

325.



Unter Umständen kann auch wohl einmal eine Auflösung in einen Dreiklang stattfinden, falls durch eine kräftige Gegenbewegung die unangenehme Wirkung der verdeckten Octave aufgehoben

wird. So ist die Folge 326*a.* zu toleriren; die bei *b.* wird ganz unbedenklich sein, gewagter ist die Folge bei *c.*



Selbstverständlich gilt alles über verdeckte Octavenparallelen Gesagte auch für die verdeckten Einklänge, die noch in höherem Grade als die Octavenparallelen schlechte Stimmführung geben.

§ 60. Dass verdeckte Quintenparallelen zwischen allen Stimmen zu vermeiden sind, wenn beide Stimmen springen, ist bereits in § 59 gesagt worden. Geht die obere Stimme stufenweise in die Quinte, während die untere in dasselbe Intervall springt, so ist die dabei entstehende verdeckte Quintenparallele zwischen allen Stimmen gestattet, vorausgesetzt, dass die Stimmführung sonst eine correcte ist.



Die Accordverbindungen 327*a.*, *b.*, *c.* sind gut, die bei *d.* wäre der sprungweise verdeckten Octavenparallele zwischen Tenor und Bass, wie überhaupt der allgemeinen Aufwärtsbewegung aller Stimmen halber, durchaus fehlerhaft und nicht zu erlauben. Die unter 328 notirten Folgen sind ganz unbedenklich.



Springt aber die obere Stimme in die Quinte, während die untere stufenweise in dies Intervall geht, so ist die Verbindung nur dann gut zu heissen, wenn die untere Stimme einen Halbtonschritt macht. Folgende Fälle sind gut:

329. 

Die Verbindungen unter Nr. 330 sind nicht zu gestatten, weil die untere Stimme einen Ganztonschritt macht.

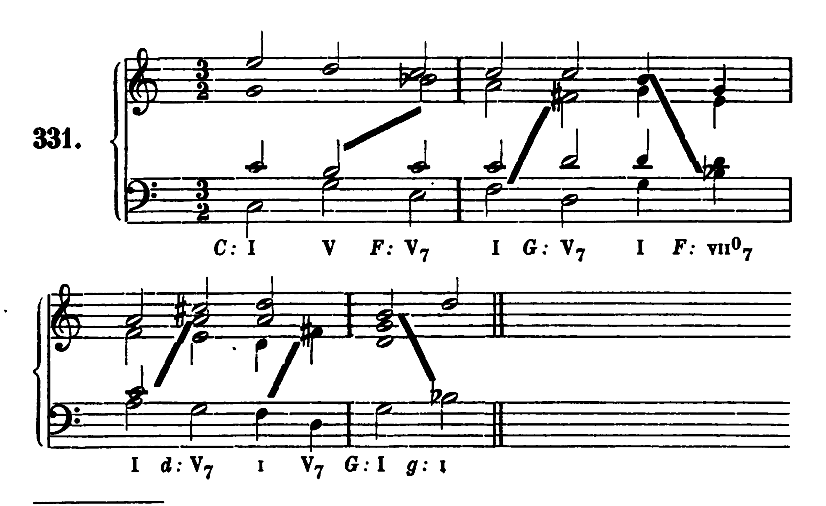
330. 

Die hier zusammengestellten Regeln und Verbote gewisser verdeckter Octaven- und Quintenparallelen mögen dem Schüler ein Fingerzeig sein für das, was er schreiben darf und was er unterlassen soll. Für alle Fälle, in denen verdeckte Octaven- und Quintenparallelen im vierstimmigen Satze vorkommen können, ganz bestimmte und in allen Fällen gültige Regeln aufzustellen, dürfte kaum möglich sein. Es muss immer die Rücksicht auf die Stimmenführung im Allgemeinen massgebend sein. Da, wo wir die beregten Fortschreitungen als fehlerhaft untersagten, bildeten sie eben eine schlechte Stimmführung, und sind durch bessere Führung der Stimmen zu vermeiden. Man könnte darum einfach das Princip aufstellen: Verdeckte Octaven- und Quintenparallelen sind dann nicht gestattet, wenn durch diese Fortschreitung eine unbeholfene, steife Stimmführung entsteht, andernfalls kann man sie um so eher unbedenklich schreiben, als man durch geflissentliches Vermeiden aller und jeder verdeckten Octaven- und Quintenparallelen im vierstimmigen Satze wohl gar in den Fall kommen kann, eine an und für sich natürliche, gute und nicht zu tadelnde Stimmführung aufzugeben und dafür eine weniger gute zu substituiren. Gereifte Erfahrung, künstlerische Einsicht und guter Geschmack werden späterhin dem Vorgeschrittenen zeigen, wie er sich in jedem einzelnen Falle zu verhalten habe.

Ein Querstand kann im reinen vierstimmigen Satze nur bei einer modulatorischen Wendung eintreten*).

---

*) Diese Regel hat aber nur für den einfachen vierstimmigen Satz im gleichen Contrapunkt Geltung, d. h. für denjenigen Contrapunkt, in welchem zu einem Cantus firmus stets Noten von gleicher Zeitdauer gesetzt werden. Im verzierten Contrapunkte verfahren die besten Meister ganz frei; ohne die



mindeste Rücksichtnahme auf den Querstand schreibt Bach Stellen wie die folgenden:



Näheres und Ausführliches über den Querstand erfährt der Schüler bei dem Unterricht im Contrapunkt. Dass der Querstand im folgenden Beispiele nicht zu umgehen ist, liegt klar auf der Hand.



Das freie Auftreten des chromatisch veränderten Tones in einer andern Stimme, als in derjenigen, in welcher der natürliche Ton in dem vorangegangenen Accorde enthalten war, macht eine sehr üble Wirkung. Die chromatische Veränderung muss innerhalb ein und desselben Taktes alsdann in derselben Stimme vorgenommen werden. Die Fehler in dem Beispiele 331 können in folgender Weise vermieden werden:

332.



Zwanzigstes Kapitel.

Anwendung der Accorde zur Begleitung eines Cantus firmus im vierstimmigen Satze.

§ 61. Bisher hat der Schüler nur oberhalb einer gegebenen, mit Generalbassschrift bezeichneten Bassstimme Accorde errichtet und miteinander verbunden. Er hat dabei die Grundsätze kennen gelernt, nach welchen die Führung der Mittelstimmen im vierstimmigen Satze in möglichst ruhiger und gebundener Weise erfolgen soll. Für die Führung des Soprans hatten bisher nur die allgemeinen Regeln der Stimmführung Geltung, ohne dass dieser obersten Stimme eine besondere Berücksichtigung zutheil geworden wäre. Einen Bass selbst zu bilden hat der Schüler noch gar keine Gelegenheit gehabt. Bevor wir nun zu den folgenden Arbeiten, die den Übergang zu den contrapunktischen Studien bilden, weitergehen, wollen wir einige Regeln, den Stil für den Gesangschor im Allgemeinen, wie die Bildung des Soprans und Basses insbesondere betreffend, voranschicken.

Wenn auch im reinen Satze eine jede Stimme melodisch gebildet sein soll, so wird doch im einfachen vierstimmigen Satze eine Stimme eine prädominirende Melodie führen. Diese prädominirende Melodie nennen wir den cantus firmus. Ihm werden

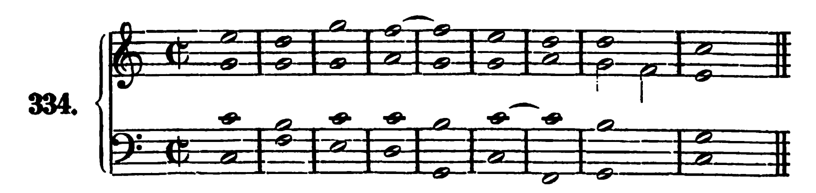
die andern Stimmen begleitend sich soweit unterordnen müssen, als es ihre eigne, freie und selbstständige Führung zulässt. Der Cantus firmus kann einer jeden Stimme zugetheilt werden. Liegt er im Basse oder in einer Mittelstimme, so müssen wir doch die oberste Stimme, den Sopran insoweit berücksichtigen, dass wir sie nicht wie eine Mittel- oder Füllstimme behandeln. Wir werden vielmehr, trotzdem die Hauptmelodie, der Cantus firmus, einer andern Stimme zugetheilt ist, auch den Sopran so zu bilden haben, dass er den Charakter einer melodieführenden Oberstimme nicht ganz einbüsst. Es gilt zuvörderst der Grundsatz, den Sopran nicht länger als drei Takte auf einem Tone festzuhalten und ihn — soviel dies möglich ist — stufenweise oder in leicht treff- und sangbaren Intervallensprüngen melodisch zu gestalten. Hierbei ist ferner noch zu berücksichtigen, dass auch in weiter Lage die Mittelstimmen nicht zu weit auseinandergelegt werden. Am zweckmässigsten wird man verfahren, wenn man den Alt vom Tenor nicht weiter als höchstens bis zum Zwischenraume einer Octave von einander entfernt legt. Muss jedoch dieser Zwischenraum gelegentlich einmal überschritten werden, so darf dies nicht allzulange andauern, und man thut gut, die Entfernung der Mittelstimmen von einander baldmöglichst zu verringern. Ein derartig construirter Chorsatz, wie wir ihn hier unter 333 notiren, wird keinen guten Klang geben, weil die Mittelstimmen zu entfernt von einander sind.

333.



Obschon in diesem Beispiele jede einzelne Stimme correct geführt ist und die Verbindung der Accorde unter einander nichts Unnatürliches und Gezwungenes an sich hat, so ist doch das ganze Beispiel wegen der allzuweiten Entfernung der Mittelstimmen von einander zu verwerfen. Verbessert zeigen wir es unter Nr. 334, indem wir die Mittelstimmen vertauschen.

334.



Aber auch die Entfernung des Soprans vom Alt darf nur ganz ausnahmsweise einmal den Zwischenraum einer Octave überschreiten. Deshalb wäre das folgende Beispiel zu verwerfen, obschon es beziehentlich der Stimmführung und der Aufeinanderfolge der Accorde nichts Tadelnswerthes darbietet.

335.



Durch Versetzung der Mittelstimmen stellen wir es unter Nr. 336 hier verbessert dar:

336.



Aber auch die Entfernung des Tenors vom Basse, wie überhaupt der drei obern Stimmen von der tiefsten, den Accord bestimmenden Bassstimme darf nicht andauernd eine zu grosse sein.

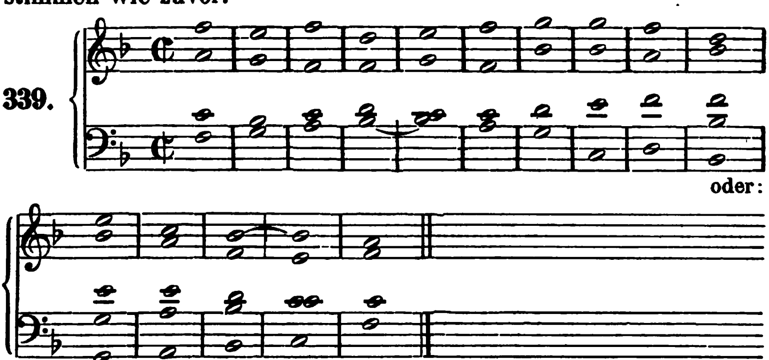
337.



Beispiel 337 würde durch die Versetzung des Basses in die höhere Octave bessere Klangwirkung erhalten.



Noch besser würde die Klangwirkung sein, wenn wir zu Anfange des Sätzchens die Stellung der Mittelstimmen vertauschten; wir setzen alsdann statt des Septimen-Accordes im siebenten Takte den Dreiklang der gleichen Stufe und führen von da die Mittelstimmen wie zuvor.



Es gelten daher für den Chorsatz die folgenden Grundsätze:

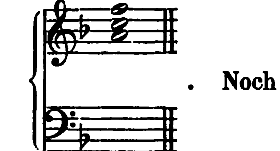
1. Man führe die Singstimmen nicht andauernd in sehr hoher oder sehr tiefer Lage.

In sehr hoher Lage wird den Chorstimmen ein piano oder pianissimo schwer, unter Umständen sogar unmöglich sein. Meistentheils wird dann, auch bei sehr guten Singchören, die Intonation eine unsichere und schwankende werden. In sehr tiefer Lage wird ein energisches forte oder fortissimo nicht gegeben werden können. Lässt man die Stimmen auf den höchsten Tönen ihres Umfanges frei eintreten, so darf dies nur Forte oder Fortissimo geschehen. Geschieht der Eintritt auf den tiefsten Tönen, so kann er nur piano oder pianissimo gegeben werden.

2. Man entferne die einzelnen Chorstimmen nicht allzuweit von einander.



Liegen die Chorstimmen weit von einander entfernt, so können sie ein und dieselbe Nüance gemeinschaftlich nicht geben. Der folgende Accord wird wohl von den drei obern Stimmen forte oder fortissimo in der hier notirten Stellung gesungen werden können; der Bass aber wird dagegen matt klingen:



. Noch schlechter ist die Wirkung, wenn die Mittelstimmen entfernt von einander liegen: . Liegen die Chorstimmen entfernt von einander, so vermögen sie nicht sich gegenseitig zu stützen. Die Sicherheit und Reinheit der Intonation muss darunter leiden.

Der Bass oder die tiefste, den Bass darstellende Stimme — im Frauenchore der Alt, im dreistimmigen Satze zuweilen der Tenor — muss jederzeit ganz besonders berücksichtigt werden. Er verträgt noch weniger als der Sopran ein Liegenbleiben auf einem Tone. Dies kann ausser beim Orgelpunkte nur dann geschehen, wenn die eine liegenbleibende Note die Vorbereitung zu einem Vorhalte, zu einem Secund-Accorde, allenfalls auch zu einem Terzquartsext-Accorde ist, und in der Schlusscadenz bei der Verbindung des Quartsext-Accordes der ersten Stufe mit dem Dominantdreiklange oder Septimen-Accorde.

340.



Der Quartsext-Accord ruft, wenn er unvorbereitet auf dem guten Takttheile erscheint, stets den Eindruck des Abschlusses hervor. Darum wird man ihn ausser beim Schlusse nur in der Form eines durchgehenden Accordes (vergl. § 57) bringen dürfen. Dies ist der Fall:

1. Wenn die Quarte des Quartsext-Accordes vorbereitet ist;

2. Wenn der Grundton des Quartext-Accordes, d. i. die Quinte des Stamm-Accordes, stufenweise zwischen andern Tönen durchgeht.

Es müssen aber beide Bedingungen gleichzeitig erfüllt sein, um dem Quartsext-Accorde den Charakter eines durchgehenden Accordes zu geben; z. B.

341.



Der Schüler soll nun versuchen, zu einem cantus firmus im Sopran die über demselben bezeichneten Accorde in den drei untern Stimmen zu schreiben und diese Accorde nach den ihm jetzt bekannten Regeln der Stimmführung miteinander zu verbinden. Zur Bezeichnung der harten Dreiklänge der Tonart wählen wir grosse lateinische Buchstaben, für die weichen Dreiklänge kleine Buchstaben; bei den Septimen-Accorden fügen wir dem Buchstaben die Zahl 7 bei.

Der folgende cantus firmus im Sopran enthält im ersten Takte die Octave des Grundtones vom Dreiklange der ersten Stufe in *C*-dur, im zweiten Takte die Quinte des Dominantdreiklangs, im dritten und vierten Takte die Terz und die Octave des Grundtones vom Dreiklange der Tonica. Der Bass darf in diesen Takten weder liegen bleiben, noch auf den zweiten Takt einen Quartsext-Accord bilden; es bleibt in solchen Fällen nur die Grundstellung und der Sext-Accord anzuwenden. Im fünften Takte enthält der Sopran die Octave des Grundtones vom Dreiklange der Unterdominante, im sechsten Takte die Terz des Septimen-Accordes der zweiten Stufe, im siebenten Takte die Dominanthauptseptime, im achten Takte die Terz des Dreiklangs der Tonica, im neunten Takte die Terz des Dreiklangs der sechsten Stufe, im zehnten Takte den Grundton des Septimen-Accordes der zweiten Stufe, im elften Takte die Quinte des Dominantseptimen-Accordes, im zwölften Takte die Octave des Grundtones vom Dreiklange der Tonica, im dreizehnten Takte die Terz des Dreiklangs der sechsten Stufe, im vierzehnten Takte die Septime des Septimen-Accordes der zweiten Stufe, im fünfzehnten Takte die Terz des Dominantdreiklangs und im Schlusstakte die Octave des Grundtones vom Dreiklange der Tonica.

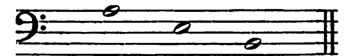


Die Bearbeitung des cantus firmus könnte folgendermassen sein:

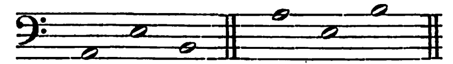
342.



Der Schüler ersieht aus der Führung des Basses in Nr. 342, dass diese Stimme sich ebensowohl stufenweise, als in Terzen-, Quarten-, Quinten- und Sextensprüngen bewegt, entgegen der ruhigeren Führung der Mittelstimmen. Dem Basse sind alle Arten von leicht treffbaren Sprüngen gestattet. Verboten sind dagegen alle diejenigen Intervallfortschreitungen, die schwer zu treffen sind. So ist selbst die Aufeinanderfolge von zwei Quartensprüngen abwärts nicht gut.



Man vermindert dies und setzt dafür einen Quinten- und einen Quartensprung oder umgekehrt.

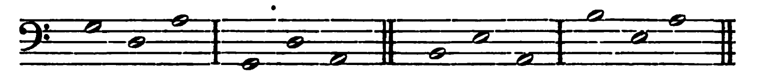


Zwei reine Quartensprünge aufwärts, wie sie in den letzten Takten des Beispiels 342 stehen, mag man unbedenklich schreiben; sie bieten keinerlei Intonationsschwierigkeiten.

Dagegen vermeide man sorgfältig die Aufeinanderfolge von zwei Quintensprüngen, gleichviel ob auf- oder abwärts.



Dergleichen Sprünge verbessert man, indem man einen der beiden Quintensprünge in einen Quartensprung nach der entgegengesetzten Richtung abändert; z. B.



Der Sprung in die kleine Septime aufwärts kann nur dann gestattet werden, wenn dadurch die Septime zum Dreiklange hinzugefügt wird, niemals aber darf dies bei zwei verschiedenen Accorden geschehen.



Der Sprung in die kleine Septime abwärts ist selbst bei dem gleichen Accorde nicht anzuempfehlen.

Der Sprung in die grosse Septime aufwärts wie abwärts muss stets vermieden werden. Ferner wird man alle übermässigen Intervalle vermeiden, sie vielmehr in verminderte nach abwärts umwandeln müssen. Man schreibe also statt

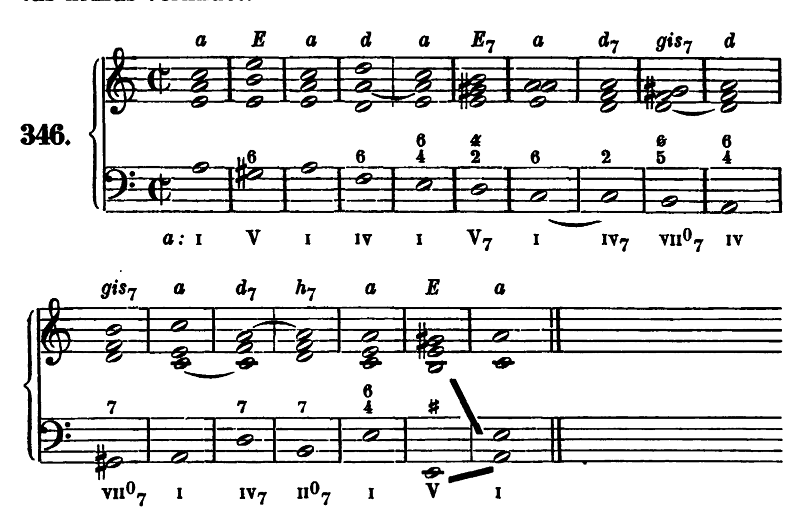


der übermässigen Secunde aufwärts, die verminderte Septime abwärts, statt der übermässigen Quarte aufwärts, die verminderte Quinte, statt der übermässigen Quinte die verminderte Quarte, statt der übermässigen Sexte die verminderte Terz. Nur die übermässige Prime [musical example] wird selbstverständlich gut sein. Der Sprung in die reine Octave ist sowohl aufwärts wie abwärts gestattet.

Wir geben hier noch die Bearbeitung des folgenden cantus firmus in *A*-moll.



Wir haben diesem cantus firmus die Stufenzahlen derjenigen Accorde beigefügt, deren wir uns nach der Indication der oberhalb der Noten stehenden Buchstaben bei der Ausarbeitung dieser Aufgabe bedienen wollen. Die chromatische Erhöhung der siebenten Stufe in Moll ist nur da angezeigt, wo sich dieser Ton im cantus firmus vorfindet.



Das vorstehende Beispiel zeigt uns neben der vorbereiteten Einführung der Quartsext-Accorde der ersten und der vierten Stufe im fünften und zehnten Takte das freie Auftreten des Quartsext-Accordes der ersten Stufe bei der Schlusscadenz im fünfzehnten Takte. Im siebenten Takte bereitet das *C* im Basse die Septime des Septimen-Accordes der vierten Stufe vor und bleibt aus diesem Grunde im folgenden Takte liegen. Die Septime *C*, welche der Tenor im dreizehnten Takte hat, muss eine Stufe aufwärts geführt werden, weil der Bass in den eigentlichen Auflösungston *H* tritt. Endlich findet sich vom vorletzten zum letzten Takte zwischen Tenor und Bass die Fortschreitung *EH* nach *AE* in der Gegen-

bewegung: . Diese Fortschreitung, welche in grader Bewegung reine Quintenparallelen ergeben würde, ist in der Gegenbewegung in allen Stimmen erlaubt. Wir finden sie bei den besten classischen Meistern angewendet. Im zweistimmigen Satze verbietet sich diese Fortschreitung von selbst, weil leere Quinten dann überhaupt verboten sind. Im vier- und dreistimmigen Satze kann die beregte Fortschreitung selbst zwischen den äussern Stimmen stattfinden.

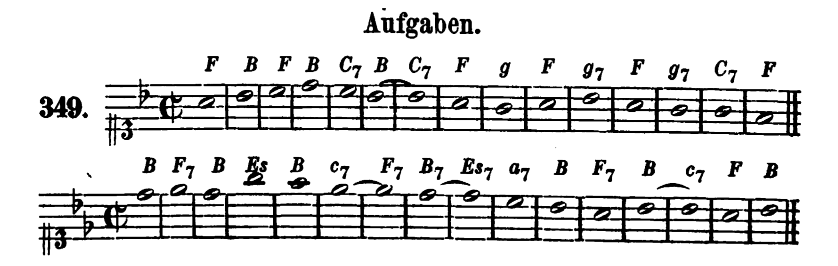


Quintenparallelen können also durch die Gegenbewegung vermieden werden, und sind derartige Fortschreitungen erlaubt, wenn die Führung der andern Stimmen sonst eine natürliche und correcte ist. Octavenparallelen können aber niemals durch Gegenbewegung vermieden werden, und Fortschreitungen, wie die unter Nr. 348 folgenden sind ganz fehlerhaft (vergl. weiter oben Beispiel 343).



Die folgenden Aufgaben der Bearbeitung eines cantus firmus im Sopran sollen nun nach der in den Beispielen 342 und 346 ertheilten Anweisung ausgearbeitet und in vier verschiedenen Schlüsseln notirt werden.

Aufgaben.

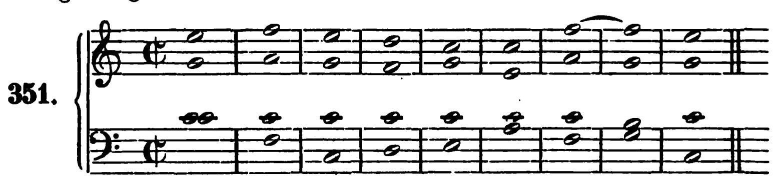



G D7 G a7 D7 G D G C D7 G e a7 D7 G
Es As Es c As B c7 f7 Es f7 B Es
Weite Lage.
Ges Des es b es Des Des7 Ges — as7 Des7 Ges es as7 Des7 Ges
A E A D A h7 E7 fis7 h7 E7 A h7 A E7 A
E H7 E H7 E fis7 H7 E A H7 E — cis7 H E E7
cis gis A H7 E A fis7 H7 cis7 fis7 E fis7 E fis7 H7 E
d A7 d A d g A7 d cis7 d cis d e A d
g D7 Es a7 g a7 B D7 g fis g a g D7 g
Weite Lage.
f C Des b As C7 f g f C f — g C7 f
h e h ais h cis Fis G e h cis7 — h Fis h
c f c f G c G c f c As d G c

§ 62. Ungleich schwieriger gestaltet sich die Aufgabe, wenn der cantus firmus in einer Mittelstimme liegt. Bei der Bearbeitung verlangt der Sopran alsdann ganz besondere Berücksichtigung; er darf nie wie eine Mittelstimme behandelt werden. Soviel, als es irgend möglich ist, muss auch er eine melodieführende Stimme neben dem cantus firmus sein. Folgender cantus firmus würde in der unter Nr. 350 gegebenen Bearbeitung den Sopran ganz und gar seines eigentlichen Charakters berauben.



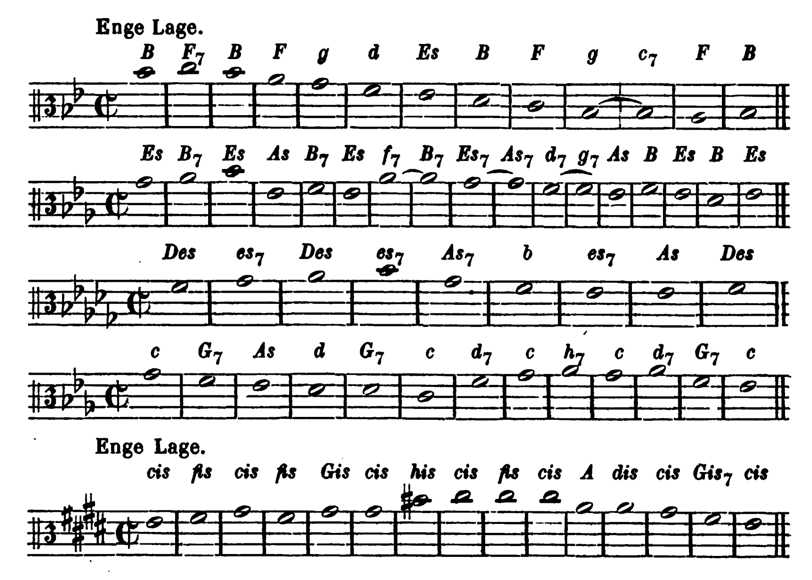
Theilen wir dem Tenor den Sopranpart zu und nehmen wir den Sopranpart von 350 als Tenor, so stellt sich die Ausarbeitung viel günstiger unter 351 dar.



Die nun folgenden Aufgaben werden, sobald der cantus firmus im Alt gegeben ist, meist in weiter Lage gut ausgearbeitet werden können. In einem einzigen Falle kann die Aufgabe in enger Lage angefangen werden.

Der cantus firmus im Alt.





Die Bearbeitung der folgenden Aufgaben, den cantus firmus im Tenor enthaltend, sind in enger Lage zu beginnen.

Aufgaben.



Einundzwanzigstes Kapitel.

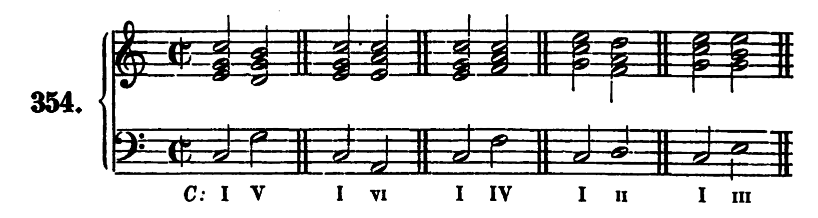
Modulation.

§ 63. Der Schüler hat in den Aufgaben dieses Lehrbuches mancherlei modulatorische Wendungen kennen gelernt. Er weiss, dass man unter dem Begriffe »Modulation« das Verlassen der im Stücke herrschenden Haupttonart versteht. Soll diese Haupttonart ganz und gar verlassen werden, und soll ein Satz in neuer Tonart sich anschliessen und in diesem die neue Tonart nunmehr die herrschende werden, so muss — falls nicht die Verwandtschaft der beiden Tonarten eine ganz nahe ist — die neue Tonart sorgfältig festgestellt werden. Es muss eine Modulation in dieselbe vorangehen. Für die Kunst zu moduliren wollen wir dem Schüler einige Fingerzeige als Hinweis geben, wie man:

1. von einer Tonart aus eine jede andere erreichen kann;
2. wie man sich in der fremden Tonart festzusetzen hat, um die Modulation endgültig abzuschliessen.

Man hat eine neue Tonart dann noch nicht erreicht, wenn man nur den Dreiklang der Tonica in derselben gehört hat. Das Anschlagen dieses Accordes allein wird die neue Tonart nicht feststellen können. Wenn wir die folgenden Accorde hören, so fassen wir sie sämmtlich als zur *C*-dur-Tonart gehörend auf.

354.



Aber auch, wenn wir einen zweiten Accord nicht mehr in die Tonart des ersten einreihen können, so werden wir durch das blosse Erscheinen desselben auf dem schwachen Taktheile niemals die Empfindung haben, dass dieser Accord als Dreiklang der Tonica einer neuen Tonart aufzufassen sei. Wir empfinden ihn zunächst nur als einen der vorangegangenen Tonart fremden Accord, der eine Modulation beginnt, nicht aber als Dreiklang der Tonica einer neuerreichten Tonart.

355.



Wir erreichen eine neue Tonart nur unter den folgenden zwei Bedingungen:

1. muss der Dreiklang der Tonica im zweitheiligen Takte auf den ersten Taktthеil fallen;
2. muss er als cadenzirende Auflösung des Dominanthauptseptimen-Accordes erscheinen.

356.



Man könnte nun den Dominantseptimen-Accord der meisten Tonarten, von dem Dreiklange der Tonica irgend einer Tonart ausgehend, leicht erreichen, da Töne dieses Accordes mit den Tönen der zwölf Dominantseptimen-Accorde in neun Fällen je einen oder zwei (in einem Falle sogar drei) Töne gemeinschaftlich haben, und in den drei andern Fällen die naheliegende Verbindung leicht mit correcter Stimmführung herzustellen ist. Allein die meisten dieser Accordverbindungen werden selbst da, wo ein gemeinschaftlich liegenbleibender Ton scheinbar eine natürliche Brücke zwischen ihnen bildet, etwas Brüskes, Hartes und Befremdliches an sich tragen. Nicht immer bewährt sich der Grundsatz, dass jede Verbindung zweier Accorde, welche einen Ton gemeinschaftlich besitzen, auch jederzeit und in allen Fällen eine angenehme und wohlthuende sei, wenn der betreffende, beiden Accorden gemeinschaftliche Ton in derselben Stimme liegen bleibt. Die unter

Nr. 357 notirten Accordverbindungen werden trotz des gemeinschaftlichen, in derselben Stimme beibehaltenen Tones, und trotzdem die Stimmführung correct erscheint, doch nicht gut zu nennen sein, weil die auf diese Weise mit einander verbundenen Accorde gar keine verwandtschaftlichen Beziehungen untereinander besitzen.

357.



So dürfte auch die directe Verbindung des Dreiklangs der Tonica in *C*-dur mit den zwölf Dominantseptimen-Accorden, und deren cadenzirende Auflösungen in die vierundzwanzig Dur- und Molltonarten uns in den meisten Fällen **nicht** genügen, um eine neue Tonart zu erreichen. Die hier unter Nr. 358 notirten Verbindungen haben mit wenig Ausnahmen meist alle etwas Gezwungenes und Gewaltsames an sich.

358.

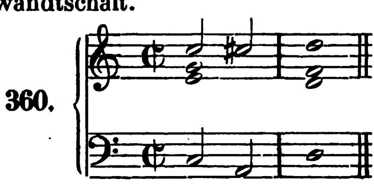




Ja selbst die schroffe Aufeinanderfolge von den Dreiklängen der Tonica in Dur und Moll hat, obschon dieselben zwei Töne gemeinschaftlich besitzen, etwas Befremdliches an sich, das auch durch die Verbindung mit ihrem ganz gleich gebildeten, ihnen gemeinschaftlich angehörenden Dominantseptimen-Accorde nicht immer aufgehoben wird; z. B.

359. 

Wir werden deshalb gut thun, wenn wir dem Dominantseptimen-Accorde der zu erreichenden Tonart einen Accord voranschicken, der sowohl zu dem Dreiklange, von dem wir ausgehen, als auch zu dem beregten Septimen-Accorde in verwandtschaftlichen Beziehungen steht. Dies werden wir in allen denjenigen Fällen thun, wo die durch die Modulation mit einander zu verbindenden Tonarten einer directen Verwandtschaft unter sich entbehren. Wollen wir von *C*-dur nach *d*-moll moduliren, so können wir dem *C*-dur-Dreiklange sofort den Dominantseptimen-Accord von *d*-moll folgen lassen und ihn in den Dreiklang der Tonica in *d*-moll auflösen. Diese Verbindung wird nichts auffallend Hartes an sich haben. Der Grund dafür liegt einfach darin, dass wir den *d*-moll-Tonica-Dreiklang auch in *C*-dur auf der zweiten Stufe finden; dies ist ihre Verwandtschaft.

360. 

Viel härter wäre der Übergang nach *D*-dur in dieser Form, weil der Dreiklang *D, Fis, A* in dem Tongeschlecht von *C*-dur nicht enthalten ist. Wir thun besser, nach dem *C*-dur-Dreiklange irgend einen Accord einzuschalten, der sowohl zu *C*-dur als zu *D*-dur verwandte Beziehungen hat.



In gleicher Weise bilden wir die folgenden Übergänge:

Der letzte Übergang von *C*-dur nach *fis*-moll wird sich in der Weise noch milder darstellen lassen, dass wir den übermässigen Quintsext-Accord zuerst in den *h*-moll-Dreiklang auflösen.



Wir werden überhaupt besser thun, bei der Modulation in weit entlegene Tonarten mehrere Accorde zu gebrauchen und die Annäherung allmählich zu bilden; z. B.



§ 64. Der letzte dieser Übergänge zeigt uns:

1. Die Klanggleichheit des Dominantseptimen-Accordes mit dem übermässigen Terzquintsext-Accorde;
2. den Eintritt des Quartsext-Accordes auf dem guten Takttheile.

Die enharmonische Verwechslung des Dominantseptimen-Accordes mit dem übermässigen Terzquintsext-Accorde bietet uns eines der besten und natürlichsten Modulationsmittel dar. Da wir beide Accorde in Dur und Moll gebrauchen und den übermässigen Quintsext-Accord in die Quartsext-Accordstellung des Dreiklangs der Tonica auflösen dürfen, so können wir mit wenig Accorden sehr entfernte Tonarten leicht und angenehm mit einander verbinden.

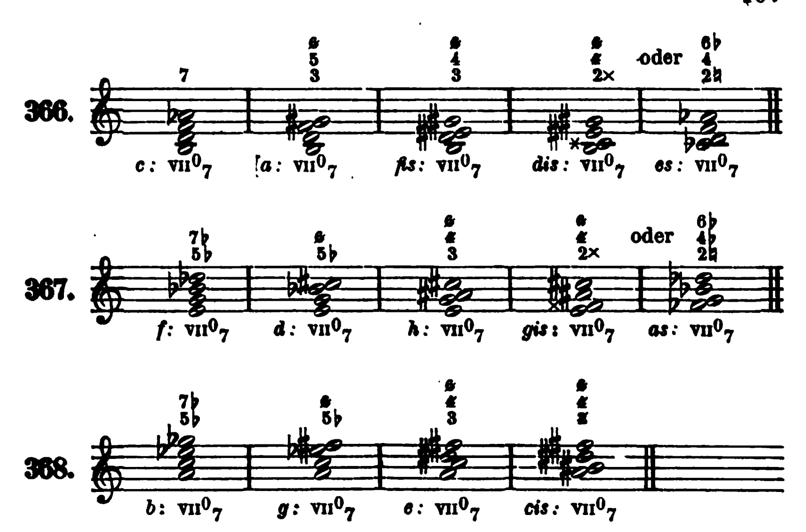
Der Quartsext-Accord ruft, — wie schon früher erwähnt wurde — wenn er auf dem guten Takttheile erscheint, in auffallender Weise das Gefühl des Abschliessens hervor. Obschon er in der eigentlichen Schlusscadenz nicht unumgänglich nothwendig ist, wird er doch dieselbe verstärken und die Empfindung eines vollkommenen Abschlusses wesentlich erhöhen.

§ 65. Das hauptsächlichste Mittel, um von irgend einer Tonart aus jede andere schnell und leicht zu erreichen, ist der verminderte Septimen-Accord. Dieser kann ohne Vorbereitung der Septime allenthalben frei eintreten. Er gestattet mancherlei Auflösungen und Fortführungen in Moll und Dur und kann durch enharmonische Verwechslung eines oder mehrerer oder aller seiner Töne den verschiedenartigsten Tonarten sich zuwenden. Wir zeigen die Leichtigkeit, mit der er einzuführen ist, zunächst in Nr. 365. Hier bringen wir die zu *c*-moll, *f*-moll und *b*-moll gehörenden verminderten Septimen-Accorde der siebenten Stufe dieser Tonarten in unmittelbarer Folge auf den Dreiklang der Tonica von *C*-dur.

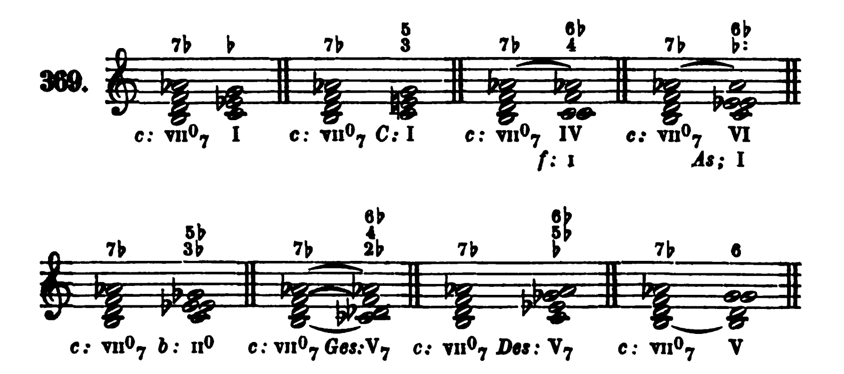
365.

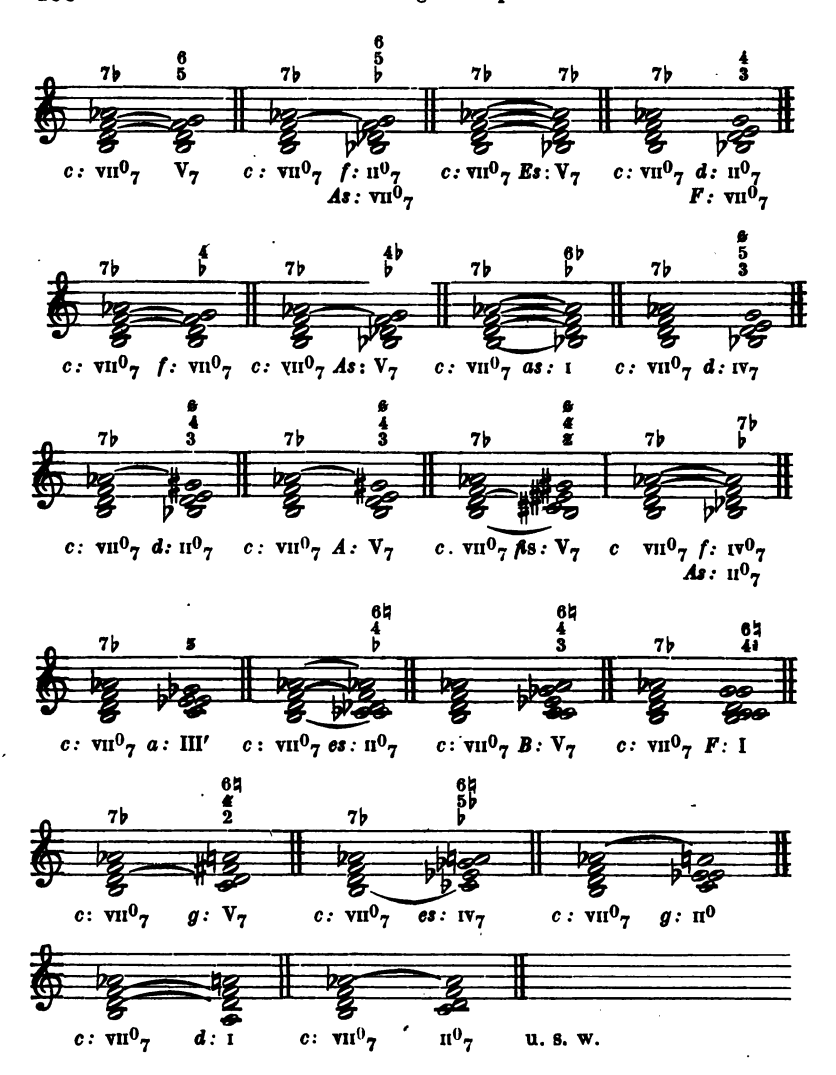


Jeder dieser drei verminderten Septimen-Accorde kann aber durch enharmonisch wechselnde Benennung seiner Intervalle vier verschiedenen Molltonleitern zugetheilt werden.



Da man jede dieser Grundstellungen oder Umkehrungen der verminderten Septimen-Accorde in den Dreiklang der Tonica derjenigen Molltonart, der er angehört, aber ebensowohl auch in den Dreiklang der Tonica der mit der Molltonart auf gleicher Höhe befindlichen Durtonart, und auch sonst noch in andere Tonarten beliebig auflösen kann, und — wie aus Beispiel 365 ersichtlich — jeder verminderte Septimen-Accord auf einen Dreiklang folgen kann, so geben drei Formen des verminderten Septimen-Accordes die Schlüssel zu allen Dur- und Molltonarten. Betrachten wir nur einige der möglichen Auflösungen des verminderten Septimen-Accordes der siebenten Stufe in *c*-moll, so erhellt sogleich, welch' gefügiges Modulationsmittel wir in den verminderten Septimen-Accorden besitzen.





Schreiben wir den Accord *H D F As* mit den unter Beispiel 366 gezeigten enharmonischen Verwechslungen seiner Töne, so erweitert sich der Kreis der Fortführungen in andere Tonarten noch. Es würde hier viel zu weit führen, diese Fortführungen anzudeuten; dies mag vielmehr dem Schüler überlassen bleiben, damit er mit den mannigfaltigen Auflösungen der verminderten Septimen-Accorde, je nachdem sie geschrieben sind, vertraut werde.

§ 66. Ein anderes Modulationsmittel findet man im übermässigen Sext-Accorde, der sich — da er vier verschiedenen Tonarten angehört (vergl. § 50) — ausser in diese auch sonst noch vielfach auflösen und fortführen lässt; z. B.



Eine grosse Anzahl anderer Modulationsmittel hat der Schüler bereits bei den freieren Auflösungen der Septimen-Accorde kennen gelernt. Alle diese Mittel werden in der Praxis zur Anwendung kommen; nur möge der Anfänger stets beherzigen, dass es besser ist, die Modulation nicht gar zu plötzlich eintreten zu lassen. In der freien Composition mögen frappante Modulationen zuweilen eine ganz ausserordentliche, vom Autor beabsichtigte Wirkung hervorbringen. Handelt es sich aber darum, eine Modulation allein ausserhalb des Rahmens einer grösseren Kunstform (etwa als

kurzes Vermittlungs-Zwischenspiel zwischen zwei Musikstücken aus verschiedener Tonart) zu bilden, so wolle man sich der directen, mitunter schroff wirkenden Modulationsmittel enthalten und lieber allmählich die neue Tonart vorbereiten. Je sanfter, je allmählicher die Vermittlung zwischen zwei entfernten Tonarten gegeben wird, um so besser wird dies sein. Ein kleines Beispiel wird genügen, um dies dem Schüler klarzulegen.

Den Tonarten *C*-dur und *c*-moll ist der Dominantseptimen-Accord gemeinschaftlich. Wollten wir nur durch diesen in Verbindung mit dem Dreiklange der Tonica die Hauptcadenz in *c*-moll bildenden Accorde den Übergang von *C*-dur nach *c*-moll bewerkstelligen, so würde der Hörer kaum den Eindruck einer Modulation nach *c*-moll erhalten; z. B.



Ganz anders befriedigend wird die unter Nr. 372 folgende Modulation wirken, weil sie, von *C*-dur ausgehend, Accorde vorführt, die zu *c*-moll nähere Beziehungen haben und geeignet sind, die vorangegangene *C*-dur-Tonart vergessen zu lassen.



Beispiel Nr. 372 zeigt im zweiten und dritten Takte Vorhalte. Vorhalte sind stets geeignet, die Verbindung der Accorde inniger zu gestalten. Wir empfehlen daher die Anwendung der Vorhalte ganz besonders bei Modulationen. Beispiel 372 würde die Verbindung der Dreiklänge von *C*, *B* und *As* ohne Vorhalte weniger geschmeidig erscheinen lassen, als mit denselben.



Endlich sehen wir in den Beispielen 372 und 373 die Modulation nach c-moll durch eine vollkommene Schlusscadenz beendigt. Diese ist nothwendig, um die fremde Tonart festzustellen und die Modulation endgültig abzuschliessen.

Zweiundzwanzigstes Kapitel.

Schlusscadenz*).

§ 67. Die für den Abschluss eines Musiksatzes nothwendigen Schlussformeln sind höchst einfacher Natur. Wir besitzen deren überhaupt nur zwei, von denen die erste, der authentische Schluss, weitaus am meisten zur Anwendung gebracht wird, weil er mehr als der Plagalschluss, die zweite, weniger gebräuchliche Formel, das Gefühl vollkommenen Abschlusses hervorruft (vergl. § 18). Der authentische Schluss wird durch die Aufeinanderfolge des Dominant-Accordes — gleichviel, ob derselbe Dreiklang oder Septimen-Accord sei — und des Dreiklangs der Tonica gebildet, und zwar in der Art, dass der Dominant-Accord auf dem Auftakte erscheint, der Dreiklang der Tonica aber auf den Niedertakt fällt. Wesentlich unterstützt wird diese Schlussformel durch die Vorbereitung des Dominant-Accordes. Dieselbe geschieht am natürlichsten durch den Accord der zweiten Stufe, welcher zu dem der fünften in demselben cadenzirenden Verhältnisse steht, wie der der fünften Stufe zum Accorde der ersten. Auch bei dem vorbereitenden Accorde der zweiten Stufe bleibt es sich im Allgemeinen gleich, ob dazu der Dreiklang oder der Septimen-Accord benutzt wird. Nur würde der Septimen-Accord der zweiten Stufe, falls er gebraucht werden soll, selbst wiederum einer Vorbereitung bedürfen. Auch der Dreiklang der vierten Stufe, und selbst der von diesem abgeleitete Septimen-Accord werden als vorbereitende Accorde zuweilen benutzt. Eine solche durch die Accorde der beregten Stufen eingeleitete, häufig auch durch das Einschieben des

---

*) Dieses Kapitel, wie auch die folgenden, enthält theils Excerpte aus Aufsätzen, theils revidirte Aufsätze, welche der Verfasser dieses Lehrbuchs schon 1875 im »musikalischen Wochenblatt« unter dem Pseudonym L. Lübenau als Monographien veröffentlicht hat.

Dreiklangs der Tonica in Quartsext-Accord-, zuweilen auch in der Sext-Accordstellung vor dem Dominant-Accorde weiter ausgeführte Schlussformel nennt man die Schlusscadenz.

So unabänderlich feststehend diese höchst einfache Folge von Accorden ist, so hat die Phantasie der Tonschöpfer dieselbe doch vielfach variirt. Das Bedürfnis nach neuen Wendungen, nach neuer, eigenartiger, frappanter Ausdrucksweise hat auch an der Schlusscadenz zu ändern, zu modeln, umzuformen und anders zu gestalten versucht. Alle diese Versuche mussten sich selbstverständlich auf den Accord der zweiten oder der vierten Stufe beschränken, da die abschliessenden Accorde der fünften und ersten Stufe unabänderlich feststehen. Die Versuche aber, die Accorde der zweiten oder vierten Stufe in anderer Gestalt darzustellen, sind in so mannigfacher Weise gelungen, dass wir häufig den dem Dominant-Accorde oder dem Quartsext-Accorde des Dreiklangs der Tonica vorangehenden Accord für einen der herrschenden Tonart weit entfernten, ihr ganz fremden Accord zu halten gewillt sind. Dass dem aber nicht so ist, dass, so fremdartig der Klang uns auch berühre, wir es doch immer nur mit dem Accorde der zweiten oder der vierten Stufe der Haupttonart in augenblicklicher chromatischer Veränderung eines oder mehrerer seiner Intervalle und nicht mit Accorden anderer Tonstufen anderer Tonarten zu thun haben, werden wir hier nachweisen.

Zu diesem Zwecke zeigen wir zunächst die durch die unveränderten Accorde der zweiten und vierten Stufe gebildete Schlusscadenz.



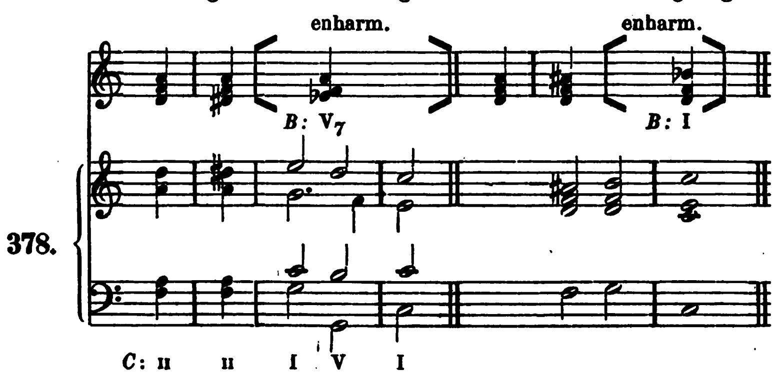

u. s. w.
II I V I II I V I
Schlusscadenz gebildet durch die Dreiklänge der vierten und fünften Stufe.
375.
C: IV V I IV V I IV I V I
u. s. w.
IV I V I
Schlusscadenz gebildet durch die Septimen-Accorde der zweiten und fünften Stufe.
376.
C: II7 V7 I II7 V7 I II7 V7 I
II7 V7 I II7 I V7 I II7 I V7 I
u. s. w.
II7 I V7 I II7 I V7 I

Schlusscadenz gebildet mit dem Septimen-Accorde der vierten Stufe.



Diese Schlusscadenzen werden in Moll ebenso zu bilden sein. Die Berücksichtigung einer correcten Stimmführung ist dem Schüler, der dieselben in Moll nachbilden will, anzuempfehlen.

§ 68. Wir werden nun zunächst die Töne des Dreiklangs der zweiten Stufe in mannigfacher Weise chromatisch verändern und die daraus entstehende Klangähnlichkeit mit Accorden fremder Tonarten durch enharmonische Notirung kennzeichnen. Bei den bekannten dieser alterirten Wandlungen des ursprünglichen Accordes wird es überflüssig sein, den Nachweis zu liefern, wie natürlich sich der Accord trotz der chromatischen Veränderung eines oder zweier oder aller seiner Töne immer wieder in den Dominant-Accord oder in den ihm vorausgestellten Quartsext-Accord des Dreiklangs der Tonica auflösen lässt. Nur bei den mehr oder weniger fremdartig erscheinenden Gestaltungen haben wir die Weiterführung und Ausbildung der Schlusscadenz beigefügt.




enharm.
enharm.
enharm.
enharm.
g: VII⁰7 b: VII⁰7
g: III′
d: III′
enharm.
enharm.
enharm.
a: VII⁰7
A: I
enharm.
enharm.
A: V7
Des: I
Des: V7
enharm.
enharm.
enharm.
h: VII⁰
es: I
c: I

Wir wollen nun keineswegs alle diese Schlussbildungen als solche empfehlen, noch weniger wollen wir behaupten, dass alle chromatischen Veränderungen der Intervalle des Dreiklangs der zweiten Stufe für die Cadenzbildung geeignet sein müssen. Deshalb haben wir auch einzelne alterirte Gestaltungen, wie



gar nicht mit notirt. Gewinnen jedoch derartige Bildungen irgend eine Accordgestaltung, wie z. B. , welche Bildung mit dem Quartsext-Accorde des *Fis*-dur-Dreiklangs gleichen Klang hat, so lässt sich auch die Weiterführung in den Dominantseptimen-Accord von *C*-dur mit Leichtigkeit bewerkstelligen.


379.

Bei allen diesen Fortführungen des Dreiklangs der zweiten Stufe zeigt dessen Grundton *D*, gleichviel, ob er als natürlicher oder als chromatisch veränderter Ton erscheint, den cadenzirenden Schritt von *D* nach *G*, sobald der Grundton im Basse liegt. Daraus ist klar zu erkennen, dass die Fortführung auf den natürlichen Gesetzen der Accordverbindung beruht, wenn auch der Klang zuweilen fremdartig und überraschend berührt. Ob und in wieweit die hier angeführten Bildungen in der Praxis anwendbar sein können, wird zunächst von deren Vorbereitung und Einführung abhängig sein.

§ 69. Bekanntermassen vermittelt die Septime in einem Accorde ihrer nothwendigen Auflösung halber die Accordverbindung bestimmter und sicherer, als es der Dreiklang an derselben Stelle thun kann; da dieser — meist ein selbstständiger Accord — den Zwang der Weiterführung und zwar einer in vielen Fällen oft ganz bestimmten Weiterführung durchaus nicht in dem Grade erleidet, wie ein Septimen-Accord. Darum wird sich auch der Septimen-Accord der zweiten Stufe mehr noch als der auf derselben Stufe stehende Dreiklang ganz besonders zur Einleitung der Schlusscadenz eignen, zumal die natürliche cadenzirende

Auflösung dieses Septimen-Accordes ihn zur Auflösung in den Dominant-Accord zwingt, er aber auch leicht in die Sext- und Quartsext-Accordstellung des Dreiklangs der Tonica weitergeführt werden kann. Wir zeigen nun hier den Septimen-Accord der zweiten Stufe in seiner natürlichen und in verschiedenartig alterirten Gestaltungen und fügen des leichteren Verständnisses halber einige durch ihn beginnende Schlusscadenzen bei.

380.



Die enharmonische Verwechselung, wie auch die Weiterführung zur Cadenz in *C*-dur wird hier, wie bei andern Bildungen, als bekannt vorausgesetzt und deshalb nicht weiter notirt.


enharm.
enharm.
enharm.
enharm.
enharm.
enharm.



Auch hier sind nicht alle zufällig möglichen chromatischen Veränderungen des Accordes *D F A C* erschöpft. Dies würde uns zu weit führen, weiter, als es vorderhand für unsere Zwecke nothwendig ist. Einige der hier notirten chromatischen Veränderungen des beregten Accordes klingen theils hart, theils befremdend. Allein der Schüler wolle bedenken, dass, wenn schon der nicht alterirte Septimen-Accord der zweiten Stufe wegen seiner Dissonanz einer Vorbereitung bedarf, diese noch in weit höherem Grade nothwendig wird, sobald einer oder mehrere seiner Töne chromatisch verändert werden. Es wird sich dabei immer um eine geeignete Vorbereitung handeln, und es muss dem schöpferischen Scharfsinn des Tonsetzers überlassen bleiben, wie dieselbe zu bewerkstelligen sei. Auch wolle man berücksichtigen, wie sehr durch Benutzung der Vorhalte die Härte des Klanges mancher Accordverbindungen gemildert werden kann; z. B.:

381.



Die chromatischen Veränderungen des Dreiklangs der vierten Stufe können wir hier übergehen. Die Töne dieses Accordes sind in den drei obern Tönen des Septimen-Accordes der zweiten Stufe vorhanden. Nur auf die unter dem Namen des übermässigen Sext-Accordes bei der Schlusscadenz sehr häufig vorkommende Bildung wollen wir durch Beispiel 382 hinweisen.

382.



§ 70. Die chromatische Veränderung der einzelnen Töne des Septimen-Accordes der vierten Stufe wird mit wenig Ausnahmen Klangwirkungen ergeben, welche wir bereits, wenn auch in andern Notenzeichen, bei dem Septimen-Accorde der zweiten Stufe kennen gelernt haben. Andere Bildungen, wie z. B.

383.

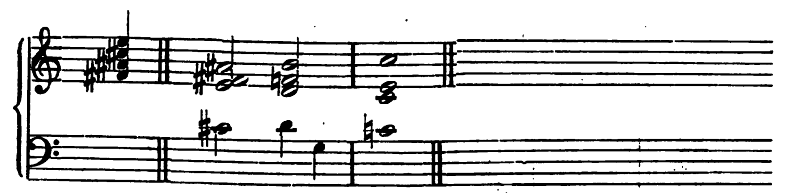


lassen wir als nutzlose, überflüssige Speculation beiseite.

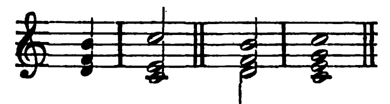
Immerhin aber wird die chromatische Veränderung der Töne dieses Accordes noch eine Fülle von neuen, zur Cadenzbildung geeigneten Formen und Gestaltungen ergeben. Wir führen hier beispielsweise nur einige derselben an.

384.



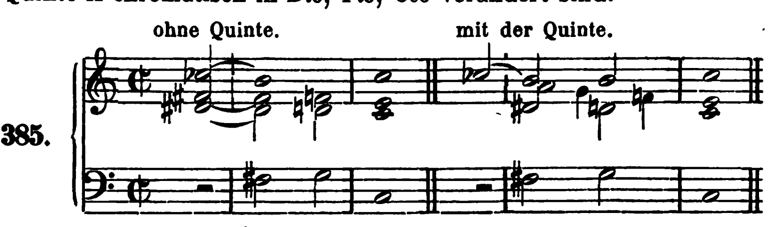


Wir überlassen es Anderen, mit dem Accorde noch weiter nach Belieben zu experimentiren. Bei zweckmässiger Vorbereitung der Dissonanz wird er sich gleichfalls zur Einführung des Dominant-Accordes (oder des Dreiklangs der ersten Stufe als Sext- oder Quartsext-Accord) und damit zur Schlussbildung geeignet erweisen, obschon seine eigentliche, natürliche (cadenzirende) Auflösung ihn auf den Accord der siebenten und nicht der fünften hinführt. Aber eben darin liegt auch der Grund seiner Verwendbarkeit zur Schlusscadenzbildung; denn der Dreiklang der siebenten Stufe stellt sich als Dominantseptimen-Accord mit weggelassenem Grundtone dar. Dieser Accord wird häufig genug (z. B. im reinen dreistimmigen Satze), zumal in der Sext-Accordlage anstatt des Dominanthauptseptimen-Accordes gebraucht, und ist er auch vollkommen geeignet, dessen Stelle zu vertreten, sobald ein Mangel an ausführenden Stimmen (wie im dreistimmigen Satze) oder auch die Stimmführung im vierstimmigen Satze ein Auslassen des Grundtones beim Dominantseptimen-Accord nothwendig machen; z. B.



Wir haben in den vorstehenden Beispielen durchaus nicht alle möglichen Bildungen erschöpft, allein es genügt, um nachzuweisen, dass eine grosse Anzahl scheinbar fremder Accorde, welche bei der Schlusscadenz erscheinen, sich auf die Accorde der zweiten und vierten Stufe der herrschenden Tonart zurückführen lassen. So wenig es auch den Anschein haben mag, so ist die unter 385 folgende Wendung doch eben auch auf den Septimen-Accord *D F A C* zurückzuführen, dessen Töne *D*, *F*, *C* bei wegbleibender Quinte *A* chromatisch in *Dis*, *Fis*, *Ces* verändert sind.

385.



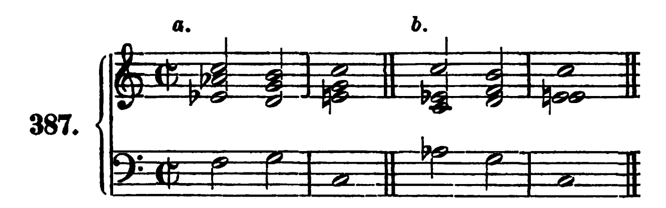
Cadenzbildungen, wie die folgenden

386. 

kann man gleichfalls auf den chromatisch veränderten Dreiklang der vierten Stufe zurückführen.



Auch die sehr häufig vorkommende Cadenz

387. 

lässt sich auf den Septimen-Accord der vierten Stufe mit erniedrigter Terz *A* und Septime *E* (im zweiten Beispiele *b.* mit weggelassenem Grundtone) zurückführen. Derartige accordliche Erscheinungen können nun auch als Brücke zur Modulation aus einer fremden Tonart in eine andere benutzt werden; es kann also die Schlusscadenz allein schon eine unter Umständen genügende Modulation ergeben.

Mit diesem Kapitel schliesst die Lehre von den Accorden und ihrer Verbindung ab. Was wir in den letzten Kapiteln dieses Buches sagen, enthält theils practische Rathschläge für den Kunstjünger, theils soll es dazu beitragen, seine Erkenntnis des eigentlichen Wesens der Tonkunst zu läutern und zu klären. Möge der Schüler das darin Enthaltene beherzigen, denn zuletzt werden ein möglichst kunstgeübtes Ohr und eine wirklich reine Kunsterkenntnis seine besten Lehrmeister sein.

Dreiundzwanzigstes Kapitel.

Musikalisches Hören.

Jedermann hört Musik und empfindet ihre Wirkung. Im Allgemeinen (wenige besondere Ausnahmefälle abgerechnet)*) wird jedoch der Fähigkeit, musikalisch zu hören, die Fähigkeit des Nachempfindens entsprechen, und der höhere oder geringere Grad der Wirkung eines und desselben weiter ausgeführten Musikstückes auf verschiedene Individuen wird zuerst dadurch bedingt sein, in welchem Grade der Einzelne zu hören befähigt ist. Ein kurzes Musikstück, ein Lied, ein Tanz, ein Marsch, ist leicht in seinem ganzen Verlaufe zu verfolgen; darum wirkt es auf Jeden und wird leicht und schnell Gemeingut Aller. Anders verhält es sich bei grösseren und complicirten Werken, zumal bei Instrumentalcompositionen. Diese verlangen einen weit höheren, weit ausgebildeteren Grad musikalischen Hörens, um in ihrer ganzen Ausdehnung verfolgt und erfasst werden zu können. Was heisst nun aber »musikalisch hören«? Robert Schumann stellt in seinen musikalischen Haus- und Lebensregeln einen idealen Hörer hin mit den Worten: »Es meinte Jemand, ein vollkommener Musiker müsse im Stande sein, ein zum ersten Male gehörtes, auch complicirteres Orchesterwerk wie in leibhaftiger Partitur vor sich zu sehen.«

Mit diesem »in leibhaftiger Partitur vor sich sehen« will Schumann sagen, dass der Hörer Alles und Jedes auch wirklich so höre, wie es in der Partitur durch die Schriftzeichen angeordnet ist. Dazu sind erforderlich: Klares, bestimmtes Erkennen jedes einzelnen Tones, sowie aller möglicher Tonzusammenstellungen in Melodie und Harmonie, selbst bei den frappantesten Modulationen. Fernerhin braucht es dazu das vollkommenste Erkennen der Klangfarbe jedes einzelnen Orchesterinstruments in allen seinen Lagen und Registern, sowie aller möglicher Klangfarbenmischungen verschiedener Instrumente. »Das ist das Höchste, was gedacht werden kann«, schliesst Schumann seine Sentenz; wir sagen, das wäre das Ideal eines musikalischen Hörers.

---

*) Zu diesen Ausnahmen dürfte gehören, wenn ein recht musikalischer Hörer ein Tonstück von geringfügigem Werthe hört, das ihm wenig Eindruck macht, vielleicht ganz missfällt, während dasselbe Musikstück einem minder befähigten Hörer immerhin noch viel Vergnügen verursachen kann. Oder aber, wenn zwei gleich befähigte Hörer in ganz verschiedener Disposition hören; der Eine gesund, frisch und kräftig, der Andere übermüdet, leidend, abgespannt, und darum bei gleicher Hörfähigkeit in mehr oder minderem Grade für normales Nachempfinden erregbar.

Sind nun die erwähnten Hörfähigkeiten aber auch nur im Keime vorhanden, ist auch nur eine gewisse Anlage dafür da, so lassen sie sich alsdann durch Fleiss und Übung sicherlich zu einem ausserordentlich hohen Grade ausbilden und entwickeln. Erst dann, wenn dies geschehen ist, beginnt unseres Erachtens ein musikalisches Hören, und selbst dann wird auch der geübteste, ja ein gradezu genialer Hörer nach erstmaligem Anhören, namentlich wirklich bedeutenden und originalen Schöpfungen gegenüber, das Bedürfnis öfteren Hörens um so dringender empfinden, jemehr er bei der Neuheit und Eigenthümlichkeit des aufzunehmenden musikalischen Inhalts Schwierigkeiten für das Erfassen des Ganzen gefunden hat. Ist ihm ein öfteres Hören nicht möglich, so wird er sich bestreben, durch genaue und eingehende Kenntnisnahme der Partitur das etwa Fehlende zu ergänzen, und sich alsdann erst am Eindrucke des Tonwerkes sättigen können.

Man glaube aber ja nicht, dass dieses Resultat beim erstmaligen Hören zu erzielen sei durch ein gleichzeitiges Nachlesen der Partitur des eben zu Gehör kommenden Musikstückes. Überhaupt halten wir das jetzt üblich gewordene Nachlesen der Partitur während der Musikaufführungen von Seiten der Musikschüler, gewisser Dilettanten und Musikbeflissener für einen baaren Unsinn. Denn befinden sich diese Leute einem ihnen neuen, ihnen ganz unbekannten Werke gegenüber, so wird die gleichzeitige Thätigkeit des Sehens und Hörens sich gegenseitig beeinträchtigen. Während sie sehen, können sie sich nicht ganz und unbefangen dem Hören hingeben, und ebenso umgekehrt nicht dem Sehen während des Hörens. Dazu gehört die Routine eines tüchtigen Capellmeisters, der ja überdies selten genug den Fall an sich herantreten lassen wird, ein ihm ganz fremdes Orchesterwerk »vom Blatte« zu dirigiren.

Man betrachte nur einmal diese mit ängstlicher Sorgfalt die Octavblättchen der Orchesterpartitur eines rasch dahinströmenden Allegrosatzes emsig umwendenden Kunstjünger und ermesse danach die Art und den Grad des Eindrucks, welchen sie bei erstmaligem Hören und Lesen von ihrer musikalischen Hör- und Lesearbeit wohl erhalten mögen. Angenommen aber, es sei einem derartig lesenden Hörer das beregte Tonstück bereits einigermassen oder ganz und gar bekannt, dann fragen wir, welcher Vortheil zur Erhöhung des Eindrucks zu erlangen ist, wenn man seine Aufmerksamkeit zwischen dem todten, kalten Tonzeichen, dem schwarzen Notenkopfe und dem lebendig erklingenden Tone zu theilen hat. Was würde man von einem Manne denken, der während einer Darstellung des »Wallenstein« oder des »Egmont« im

Theater eifrig seinen Band Schiller oder Goethe nachliest? Von der practisch-instructiven Seite aus betrachtet, erblicken wir in dem Partitur-Nachlesen ebensowenig Vortheil. Erst Hören, dann Lesen, dann abermals Hören wird die beste Schule für den Schüler in der Instrumentation sein. Nach der Aufführung, bei geübten Lesern auch schon vor einer ersten Aufführung, ist ein sorgfältiges Partiturstudium jedem gewissenhaften Musiker gewiss anzuempfehlen, während der Aufführung kann ein Einsehen und Nachlesen der Partitur nur dem leitenden Capellmeister behufs Ausübung seiner Thätigkeit bei der Angabe der Tempi, der Eintritte einzelner Instrumente oder einzelner Stimmen, und behufs der Controle der ganzen Aufführung von Nutzen sein. Aber auch hier wird das Nachlesen der Partitur in dem Grade immer weniger nothwendig sein, jemehr der Dirigent seine Aufgabe bewältigt und beherrscht, jemehr er das betreffende Tonwerk bis in seine kleinsten Details erfasst und in sich aufgenommen hat, und ein Capellmeister, dessen Blick stets starr auf die vorliegende Partitur geheftet bleibt, wird sich selbst damit das Zeugnis ausstellen, dass er das aufzuführende Musikstück nicht genügend in sich aufgenommen hat.

So entschieden wir dem Schüler das Nachlesen während des Musikhörens widerrathen, so sehr rathen wir ihm, Musik zu lesen, wenn er dieselbe nicht hört. Musiklesen heisst: Geschriebenes sich als Klingendes vorstellen. Diese Fähigkeit wird in demselben Masse wachsen und zunehmen, als die Fähigkeit, musikalisch zu hören. Sie wird den, der sie in ausgebildeter Weise besitzt, in den Stand setzen, in Werke der Tonkunst, die er nicht zu Gehör bekommen kann, einen je nach dem Grade seiner Befähigung und Übung mehr oder weniger klaren Einblick zu erlangen. Aber auch für die Analyse und die möglichst genaue Kenntnisnahme aller Details beim Studium der Meisterwerke der Tonkunst wird ein aufmerksames und verständiges Musiklesen bekannter oder unbekannter Tonstücke vor oder nach dem Anhören von grossem Nutzen sein.

Wir kommen nun zu einem anderen Punkte des musikalischen Hörens, zur Ausdauer im Hören. Wir gehen sicherlich nicht zu weit, wenn wir behaupten, dass weitaus der allergrösste Theil der Musikhörer in der That unfähig ist, eine auch nur einigermassen grössere und complicirtere Instrumentalcomposition beim Hören, zumal bei einem erstmaligen Hören, in ihrer ganzen Ausdehnung zu verfolgen, sie in allen ihren Theilen zu erfassen und einen ganzen und vollen Eindruck von dem Kunstwerke zu empfangen. Wir gehen aber noch weiter, indem wir sagen, dass selbst nach wiederholten Aufführungen derselben Musik der gewöhnliche Hörer

sie selten ganz und gar kennen gelernt hat. Er hat mehr oder minder grosse Bruchstücke des Ganzen erfasst, allein vom ersten bis zum letzten Tone kennt er das Werk in seiner Totalität darum doch noch nicht. Ist aber der Hörer durch häufiges, aufmerksames Hören desselben Tonstückes, oder aber durch Studium desselben in der Partitur oder in einem Clavierarrangement dahin gelangt, den ganzen Inhalt eines Symphoniesatzes oder einer Symphonie oder eines grösseren Kammermusikwerkes sich wirklich zu eigen gemacht zu haben, so ist damit immer noch nicht gesagt, dass er das Ganze in ununterbrochenem Zuge auch wirklich zu hören befähigt sei. Er kann aber alsdann ein geringes Aussetzen seiner Hörthätigkeit, ein Abweichen seiner Aufmerksamkeit für einen ganz kurzen Moment viel eher ohne wesentliche Einbusse, ohne wirklichen Nachtheil für das Erfassen des Ganzen ertragen, eben weil ihm von vornherein schon der ganze musikalische Inhalt des Werkes bekannt ist. Er kann den Faden der musikalischen Erzählung (wenn wir uns aushülfsweise dieses Ausdruckes bedienen dürfen) schnell wieder aufnehmen, aus seiner Erinnerung kann er eine kleine Lücke ergänzen, da ihm nicht nur die »Fabel des Stückes«, sondern auch alle Einzelheiten desselben von früherher bekannt sind. Wir müssen hier auch die mancherlei kleinen Störungen mit erwähnen, die selbst den gewissenhaften Hörer beim Concertbesuch in seiner Hörthätigkeit beeinträchtigen, weil er sein Ohr während der Musikaufführung gegen andere Eindrücke nicht verschliessen kann. Das Aufhusten des Nachbars, die geringste hörbare Zufälligkeit können für einen, wenn auch noch so kurzen Moment die Aufmerksamkeit ablenken.

Ein wirklich ganz ununterbrochenes Verfolgen eines längeren Musikstückes verlangt und bedingt demnach unter allen Umständen das ernsteste Hören, das möglichst vollständigste Sichabschliessen und Sichverwahren gegen jeden anderen Eindruck. Keine andere geistige Anstrengung erfordert einen gleich hohen Grad von unablässiger, nicht einen Moment rastender Aufmerksamkeit, ein sich so ganz und gar Versenken und Verlieren, geradezu ein Aufgehen in eine bestimmte Anschauung innerhalb einer gegebenen, streng zubemessenen Frist, wie es bei der Aufführung eines Musiksatzes der Fall ist. Denn so wenig die Aufführung unterbrochen werden darf, wenn der Musiksatz als Ganzes wirken soll, so wenig kann und darf der Zuhörer während des Hörens rasten oder seine Thätigkeit unterbrechen, wenn er den vollen Eindruck des Ganzen erhalten will. Ein Werk der Tonkunst ist für den Hörer niemals in seiner Totalität vorhanden; es entsteht vielmehr erst vor dem Hörer, und dieser hat es sich aus den fortwährend vorübergleitenden Atomen

erst zusammenzusetzen, mit der Kraft des Gedächtnisses zusammenzuhalten, um das durch die constante Anstrengung des Hörens eben erst mühsam gewonnen werdende Phhantasie-Gebilde des Componisten auf sein eigenes Gefühl wirken lassen zu können. Während der aufmerksame und verständige Leser die grossen Gedanken eines Plato, Spinoza, Leibnitz, Kant, Schopenhauer u. A. in der beschaulichen Ruhe seines Studirzimmers, in beliebiger Ausdehnung seiner Contemplation während einer beliebigen Zeit mit dem Rüstzeuge seines eigenen Verstandes nachdenken darf, während uns für das Aufnehmen jedes anderen Kunstwerkes selten oder niemals eine verhältnissmässig sehr kurze Spanne Zeit zugemessen ist, muss der Hörer die Schöpfung des Tonsetzers im gegebenen Momente empfangen und nachfühlen.

Jedes andere Kunstwerk der Architektur, der Plastik, der Malerei, steht vollendet und fertig vor dem Anschauenden und gewährt ihm nicht bloss den Vortheil eines ersten, gewaltigen Totaleindrucks, sondern erlaubt ihm eine allmählige Prüfung aller Details in beliebiger Zeit behufs Erhöhung des bereits gewonnenen Totaleindrucks. Die Erzeugnisse der Poesie gewähren dem Leser mindestens den letztgenannten Vortheil, wenn sie sich auch nicht von vornherein in einem einzigen Momente als Ganzes überschauen lassen. Nur der Musiker von Fach geniesst einen ähnlichen Vortheil gegenüber den musikalischen Kunstproducten, indem es ihm möglich ist, durch vorhergehendes Studium der Partitur sich auf das Hören eines Orchesterwerkes vorzubereiten, oder durch nachträgliche Lectüre der Partitur Das zu ergänzen, was während des Hörens nicht vollständig erfasst worden ist.

Noch wesentlicher ist der Unterschied hervorzuheben, dass alle Werke anderer Künste ihre Idee dem Leben, der Natur entlehnen, alle haben sie einen Inhalt, der reale Begebenheiten idealisirt wiedergiebt oder die Natur idealisirt nachbildet. Die Werke der selbstständigen Instrumentalmusik haben einen derartigen Inhalt nicht. Jeden Versuch, ihnen einen solchen unterzuschieben, müssen wir als ein Missverstehen, Herabziehen und Verkennen des innersten Wesens der Musik bezeichnen. Die reine Instrumentalmusik hat keine anderen Ideen, als rein musikalische und kann mit nichts Anderem erfasst werden, als mit dem Vermögen des musikalischen Nachempfindens, Nachfühlens, welchem Vermögen die Fähigkeit, musikalisch zu hören, eben vorangehen muss*).

*) Wir haben mit Absicht hier immer nur von reiner Instrumentalmusik gesprochen, weil bei einem Zusammenwirken der Musik mit anderen Künsten, besonders mit der Poesie (wozu wir nicht bloss die Vocalmusik

Wenn nun trotzdem eine reine Instrumentalmusik auf eine grosse Menge von Leuten, die ganz gewiss in unserem Sinne zu hören nicht befähigt sind, eine Wirkung, ja in vielen Fällen selbst eine ausserordentliche Wirkung hervorzubringen im Stande ist, so müssen wir hier wohl unterscheiden, ob diese Wirkung durch das theilweise oder ganze Erfassen des künstlerischen Inhalts eines Tonstückes ausgeübt wird, oder ob dieselbe durch ein Anderes hervorgebracht werden kann. Dieses Andere bezeichnen wir als das Elementare der Musik, es ist Klang und Rhythmus. Es kann bei vielen ein theilweises Erfassen des Inhalts eines Musikstückes stattfinden, indem die hervorstechenden Themen, einzelne charakteristische Momente eines Musiksatzes auf den Hörer Eindruck machen, einzelne melodische Züge ihren Zauber auf ihn ausüben, ja häufig genug ihm sogar im Gedächtnisse zurückbleiben, wodurch sozusagen das Dunkel des Ganzen ihm an einzelnen Stellen gelichtet ist. Das Einzelne im Musikstücke wird aber für den musikalischen Hörer immer mehr wirksam, jemehr die Beziehung des Einzelnen zum Ganzen als nothwendig erkannt wird, ja häufig genug wird erst ein Vorausgegangenes durch ein Folgendes verständlich und ebenso wieder das Folgende durch das Vorausgegangene. Darum können wir niemals den wesentlichen Inhalt eines Tonwerkes in einem Einzelnen finden, man nenne dieses Einzelne nun Hauptthema oder Grundgedanke. Gerade in unseren besten Meisterwerken, in den herrlichsten Offenbarungen Haydn's, Mozart's, Beethoven's, Cherubini's u. s. w. sind diese Hauptthemen oft von erstaunlicher Einfachheit und verrathen, ganz allein betrachtet, gar nichts von Dem, wozu das Ganze späterhin sich gestaltet. Dies liegt keineswegs in einer besonderen Fruchtbarkeit dieser Themen, die eine solche spätere Entwickelung gleichsam nothwendig in sich tragen, sondern einzig und allein in der gewaltigen Phantasie, die selbst aus dem einfachsten Materiale Wunderbares zu gestalten vermag. Umgekehrt sehen wir bei anderen, geringeren Tonschöpfern häufig schöne, originale und reizvolle Themen, ohne dass der Musiksatz als Ganzes uns befriedigen kann, und dies nur aus dem Grunde, weil die Beziehungen der Einzelnheiten des Werkes unter einander uns nicht befriedigen.

Immer aber wird ausser dem unerklärlichen Reize gewisser

---

in der Oper, der Kirchenmusik, dem Liede etc., sondern auch in gewissem Sinne die sogenannte Programmmusik rechnen), auf einen ausschliesslich nur musikalischen Eindruck nicht mehr gerechnet werden darf. In diesem Falle sollen eben auch andere Factoren in höherem oder geringerem Grade mit auf den Musikhörer wirken.

Melodien, der jedoch vielfach im Laufe der Zeit verschwindet und seinen Zauber verliert, das Elementare der Musik allein, als welches wir Klang und Rhythmus bezeichnet haben, schon genügen, einen ganz erheblichen Eindruck zu machen. Jeder Mensch, gleichviel ob Musiker oder Laie, ja sogar einige Thiere empfinden diese primitivste Wirkung aller Musik, und selbst der einzelne Ton oder einige wenige Accorde, denen sicherlich das Attribut eines musikalischen Gedankens nicht beizulegen ist, können unter Umständen bereits eine grosse Wirkung machen, indem sie eine Stimmung erzeugen. Nun bietet aber jedes Musikstück eine grosse Anzahl solcher Stimmung erzeugender Details, welche in demselben zunächst allerdings Material eines darzustellenden musikalischen Inhalts sind. Diese Einzelnheiten wirken auch schon allein auf den nichtmusikalischen Hörer, auf ihn wirken sie als Einzelnes, in ihm erwecken sie Stimmungen, ja sogar vielfach erregen sie in ihm ganz unmusikalische Bilder und Vorstellungen und lassen seine Phantasie weitab vom eigentlichen musikalischen Inhalte der eben zu Gehör kommenden Composition auf ganz anderem, als musikalischem Gebiete herumschweifen, und er glaubt musikalisch tief und wahr empfunden zu haben, wenn er sich — absichtlich oder unabsichtlich — bei der Musik etwas »gedacht« hat. Derartige Hörer, und leider ist es die weitaus grösste Anzahl, bleiben immer nur im Vorhofe des Tempels der Kunst. Anderen gelingt es, den Eingang in seine hehren Hallen nach und nach zu finden, aber nur den Wenigsten wird es zu Theil, in das Allerheiligste der Tonkunst einzutreten, und indem ihnen das innerste Wesen der Musik aufgeht, auch alle ihre Schätze zu heben, sich ihres wundersamen Reichthums ganz und voll zu erfreuen.

Vierundzwanzigstes Kapitel.

Inhalt und Form.

Es hat lange Zeit gebraucht, bis die Erkenntnis sich Bahn brach, dass der Inhalt, die geistige Substanz des Kunstwerks der Instrumentalmusik gegenstandslos sei, dass die Musik nicht wie andere Künste die Idee ihrer Schöpfung der Natur, dem Leben entlehne, dass sie gewissermassen eine »reine Geisterwelt ohne alle Materie« für sich sei, abgesondert von allem irdisch Weltlichen, unabhängig von der Nachbildung oder Wiederholung irgend einer Idee der Wesen in der Welt. Haydn, Mozart und Beethoven hatten

in ihren Sonaten, Quartetten und Symphonien die Instrumentalmusik geschaffen. Tief ergriffen stand die staunende Welt vor diesen leuchtenden Offenbarungen des innersten Wesens der Tonkunst. Zum ersten Male sah man Gebilde und Schöpfungen der Musik, frei und unbehindert von den conventionell starren Fesseln der bis dahin üblichen Opernlibrettos und der Kirchenmusiktexte, in den grössten und bedeutendsten Formen und Gestaltungen. Die Musik war nicht mehr die Begleiterin, die Dienerin der Poesie, sie trat hier als alleinige, selbstständige Herrscherin in ihrer ganzen Majestät hervor. Niemand konnte sich klar werden, worin es lag, dass gerade die reine Instrumentalmusik unser Innerstes so überaus mächtig erregte, dass wir Alle ihre Sprache sofort erfassten, sie so deutlich und tief verstanden, und dass wir doch auf ein abstractes Begreifen dieses unmittelbaren Verstehens Verzicht leisten mussten. Jedermann suchte das Wort des Räthsels, man suchte den poetischen Inhalt der Musik. Niemand wollte zugeben, dass ein solcher unnöthig sei, ja man glaubte die Tonkunst herabzusetzen, wenn man ihr diesen abspräche. Es konnte aber auf die Länge nicht fehlen, dass man von einem Begriffsinhalte absah und den Inhalt des Musikstücks nur in seinem Tonlichen, in seinen Tongruppen, Perioden und Tonfolgen, im ganzen Tonstücke suchte. Der geniale Denker Arthur Schopenhauer sprach dies zuerst aus in seinem grandiosen Werke »Welt als Wille und Vorstellung«, Cap. 39, »Zur Metaphysik der Musik«. Allein Schopenhauer's Arbeiten blieben lange Zeit ganz unbeachtet, und erst viel später kamen Lazarus im »Leben der Seele« und nach diesem erst Hanslick in seiner Abhandlung »Vom Musikalisch-Schönen« zu dem gleichen Resultate. Schopenhauer's 1819 geschriebene Worte sind so klar und treffend, dass wir es uns nicht versagen dürfen, dieselben hier anzuführen. Die betreffende Stelle lautet: »Werfen wir jetzt einen Blick auf die blosse Instrumentalmusik, so zeigt uns eine Beethoven'sche Symphonie die grösste Verwirrung, welcher doch die vollkommenste Ordnung zum Grunde liegt, den heftigsten Kampf, der sich im nächsten Augenblick zur schönsten Eintracht gestaltet: es ist *rerum concordia discors,* ein treues und vollkommenes Abbild des Wesens der Welt, welche dahinrollt, im unübersehbaren Gewirre zahlloser Gestalten und durch stete Zerstörung sich selbst erhält. Zugleich nun aber sprechen aus dieser Symphonie alle menschlichen Leidenschaften und Affecte: die Freude, die Trauer, die Liebe, der Hass, der Schrecken, die Hoffnung u. s. w. in zahllosen Nuancen, jedoch alle gleichsam nur *in abstracto* und ohne alle Besonderung: es ist ihre blosse Form, ohne den Stoff, wie eine Geisterwelt ohne Materie. Allerdings haben wir den Hang, sie beim Zu-

hören zu realisiren, sie in der Phantasie mit Fleisch und Bein zu bekleiden und allerhand Scenen des Lebens und der Natur darin zu sehen. Jedoch befördert dies, im Ganzen genommen, nicht ihr Verständnis, noch ihren Genuss, gibt ihr vielmehr einen fremdartigen, willkürlichen Zusatz; daher ist es besser, sie in ihrer Unmittelbarkeit und rein aufzufassen.«

Soweit dies mit Worten eben geschehen kann, ist hier die treffendste und bezeichnendste Charakteristik des Wesens der Instrumentalmusik gegeben. Wenn dieselbe trotzdem nicht vollerschöpfend ist, so liegt dies an dem Unbegreiflichen und Unaussprechlichen der Musik selbst, sowie an dem Umstande, dass wir in der Sprache genügende Worte für eine Menge von Gefühlen und Empfindungen nicht vorfinden. Diese Schwierigkeit tritt uns recht auffällig entgegen, sobald wir von einem bestimmten Musikstücke zu reden anfangen wollen. Wir fühlen sofort, dass wir dasselbe mit Worten nicht beschreiben können. Um nun aber wenigstens annähernd von einem Tonwerke eine Art von Vorstellung zu geben, hat die Kunstsprache eine Menge von Ausdrücken nach und nach in sich aufgenommen, mit denen gewisse Stellen und Theile einer Composition bezeichnet werden. So sind auch »Form und Inhalt« zwei technische Ausdrücke, denen wir heutzutage in musikalischen Kritiken fortwährend begegnen. Sie bezeichnen in denselben den Aufbau der einzelnen Musiksätze eines Werkes, die sogenannte musikalische Architektonik, im Gegensatze zu der das Gefühl des Hörers in höherem oder geringerem Masse an- und aufregenden Gewalt der einzelnen Tonfolgen, diese mögen nun in den Thematen der Composition bereits enthalten oder aus jenen herausgebildet und entwickelt worden sein. Wir haben uns gewöhnt, die Worte »Form und Inhalt« in diesem Sinne schlechthin anzunehmen, und so sind sie dem Lehrenden wie dem musikalischen Berichterstatter als Nothbehelf bei der kritischen Analyse eines Tonwerkes dienlich. Gehen wir der Sache jedoch tiefer auf den Grund, so drängt sich uns zunächst die Frage auf: sind denn überhaupt »Form und Inhalt« in der Musik in dieser Weise zu trennen, können wir diese Begriffe auffassen, etwa wie Aeusseres und Inneres? Die Antwort lautet selbstverständlich verneinend. Beide gehören natürlich zusammen; wie und wo liessen sich auch Form und Inhalt von einander sondern, worin liegt der Inhalt, was ist die Form, ist der Inhalt nicht bereits auch Form oder umgekehrt, ist die Form nicht selbst der Inhalt?

Den Kern dieser Fragen zu lösen wird wohl Niemandem gelingen; das innerste Wesen der Tonkunst ist eben ein unerforschliches Mysterium, und wir wollen hier zunächst nur darthun, dass

die Begriffe Form und Inhalt in der Musik nicht aufzufassen seien als neben einander bestehend. Dieselben sind vielmehr so eng mit einander verbunden, dass deren Grenze nie und nirgend angegeben werden kann. Fragen wir zunächst nach dem Inhalte eines Tonwerkes, so können wir die geistige Essenz eines solchen niemals in irgend einem Einzelnen des Ganzen erblicken, sei dies nun das erste oder zweite Thema eines Satzes oder sonst eine besonders hervorstechende Tongruppe von aussergewöhnlicher Wirkung. Als Beleg für diese unsere Behauptung führen wir an, dass die Thematen unserer bedeutendsten Compositionen, ganz allein für sich nur betrachtet, in vielen Fällen ein keineswegs so überaus kostbares Material sind, als man gemeinhin annimmt. Nehmen wir das Hauptthema des ersten Satzes der Beethoven'schen *A*-dur-Symphonie. Dasselbe hebt im vierten Takte des »*Vivace*« mit dem Auftakte an und schliesst mit dem zwölften Takte. Aus diesen acht Takten entwickelt sich der ganze Satz, der wie die ganze Symphonie, eines der wunderbarsten und vollendetsten Werke der Tonkunst ist. Die beregten acht Takte aber enthalten an und für sich gar nichts Wunderbares, auch nur im Allerentferntesten die Schönheiten des Folgenden Andeutendes. Sie berechtigen durchaus nicht zu besonderen Erwartungen, und die ganze, höchst einfache, den Umfang einer Septime nicht überschreitende Melodie (zumal in ihrer Instrumentirung mit weichen Holzblasinstrumenten, zu denen zwei Hörner den Bass geben und das Streichquartett nur den Rhythmus unterstützt), hat einen harmlos unschuldigen, pastoral-idyllischen Charakter; sie giebt uns nicht im Mindesten einen Fingerzeig für die Grösse und Pracht des kommenden Satzes. Wir könnten derartige Beispiele massenhaft anführen, allein wir wollen nicht weitschweifig werden und überlassen es ruhig dem gesunden Urtheile unserer Leser, sich die Frage zu beantworten, ob etwa das erste Thema des Allegrosatzes der Beethoven'schen »Leonoren«-Ouverture oder der heroischen oder der *B*-dur-Symphonie und einer sehr bedeutenden Anzahl der herrlichsten Kunstschöpfungen sich ihrem geistigen Gehalte nach wesentlich von den Thematen geringerer Werke unterscheiden. Wohl verkennen wir nicht, dass auch wiederum in vielen Fällen bereits das erste Thema, ja selbst das allererste Anfangsmotiv einer Composition ein ganz besonderes Interesse einflössen kann, allein wir können diesem Umstande umsoweniger eine tiefere Bedeutung beilegen, als wir einestheils aus unscheinbarem Materiale die grössten Meisterwerke entstehen sehen, anderntheils aber ein schöner Anfang oder ein sehr reizvolles Hauptthema, ja selbst viele hochinteressante Details in einem Satze enthalten sein können,

ohne dass das Ganze uns die Wirkung eines vollendeten Kunstwerkes macht und ohne dass wir von einem solchen Musikstücke als von einem geistig sehr bedeutenden sprechen oder ihm seiner schönen Einzelnheiten halber einen besonders tiefen musikalischen Inhalt zuerkennen. Wir brauchen nur auf gewisse Compositionen Chopin's aufmerksam zu machen. Niemand wird die Schönheit der Themen des ersten Satzes im *E*-moll-Concert in Abrede stellen; allein nicht leicht dürfte ein auch nur einigermassen feinfühliger Musiker den Satz als Ganzes gutheissen. Hier ist nun alles Das, was wir unter musikalischer Symmetrie, unter Factur des Satzes, unter der Zeichnung, dem Umrisse, der Architectonik — man nenne es, wie man wolle — verstehen, geradezu auf den Kopf gestellt, und wenn schon der Eintritt des zweiten Hauptgedanken das erste Mal in *E*-dur befremdend wirkt, so erregt trotz aller Schönheit dieses Themas seine spätere Wiederkehr in *G*-dur offenbar ein Missbehagen.

Wir dürfen daraus folgern, dass die Schönheit einer musikalischen Composition keineswegs immer und unter allen Umständen von der Schönheit ihrer Themen abhängig sei, dass im Gegentheil sogar viele der werthvollsten Meisterwerke ein wenig interessantes thematisches Material haben. Wir erinnern hier nur beiläufig an eine ganze Anzahl Haydn'scher Quartette und Symphonien, an die Themen der Cherubinischen Ouverturen, an gewisse Sonaten von Beethoven und andere höchst vollendete Meisterwerke. Sehr falsch wäre auch die Schlussfolgerung, als läge in diesen äusserlich unscheinbaren Themen ein ganz besonders fruchtbarer Kern, gewissermassen die Bedingung einer grossartigen Entwicklung in sich tragend. Dass dem gewiss so nicht ist, sehen wir, wenn zwei Meister von verschiedener Begabung zufällig oder absichtlich ein und dasselbe Motiv, ein und denselben musikalischen Gedanken als Grundidee ihrer Composition benutzen. Mozart entwickelt den Allegrosatz der Ouverture zur »Zauberflöte« aus demselben Motive, wie Clementi den ersten Satz seiner *B*-dur-Sonate. Aber welcher Unterschied zwischen dem hehren Pallaste Mozart's und dem ordentlich construirten, aber nüchternen Wohnhause Clementi's. Hummel fugirt im letzen Satze seiner *F*-moll-Sonate dasselbe Thema, aus dem Mozart die grandiose Fuge der *C*-dur-Symphonie gestaltet. Es hat eben dann der Meister nicht dem Thema entnommen, was im Thema enthalten war, sondern er hat je nach seiner Individualität mit seiner Phantasie das Thema befruchtet.

Das Thema ist danach keineswegs von so wesentlicher Bedeutung im Tonstücke, dass in ihm der geistige Inhalt der Composition gleichsam »*in nuce*« enthalten sei; noch weniger wird der geistige

Inhalt alsdann in einer anderen Einzelnheit enthalten sein können. Betrachten wir die wirkungsvollsten Momente einer bedeutenden Composition als Einzelnes, lösen wir sie aus ihrem Zusammenhange heraus, so finden wir fast immer, dass dieselben an und für sich gar nichts Besonderes oder Eigenartiges oder Aussergewöhnliches enthalten. Nur ihr Hervorgehen aus dem schon Vorangegangenen, ihr Anknüpfen an das Kommende bilden ihre Bedeutung. An der rechten Stelle wird eben Alles und Jedes die rechte Wirkung im Kunstwerke machen, und der einzelne gehaltene Ton eines Instrumentes wird ebensoviel Bedeutung gewinnen können, als die complicirteste, contrapunktische Combination, das Unisono innerhalb weniger Intervalle ebenso ergreifend sein können, als eine langanschwellende Melodie mit reicher harmonischer Unterlage. Wir können demnach den wesentlichen geistigen Inhalt eines Tonstückes nicht in einem, auch nicht in mehreren oder vielen Einzelnheiten finden. Wir dürfen ihn nur im Ganzen suchen. Dieses Ganze wird nun aber gemeinhin die Form eines Musikstückes genannt. Demnach wäre ja aber wiederum Form und Inhalt in der Tonkunst identisch. Dass dem nicht so sei, zeigen uns viele Werke, die in ihrer musikalischen Structur uns vollgenügen, beziehentlich ihrer Ebenmässigkeit uns befriedigen, deren organische Gliederung und Entwicklung nichts zu wünschen übrig lässt, die aber weder unser Gefühl anregen, noch unseren Schönheitssinn befriedigen, trotz ihres musikalisch tadellosen Baues. Beim Anhören eines derartigen Musikstückes wird jeder verständige Musiker sagen, dass da Alles sehr ordentlich gemacht sei; gleichwohl sei es aber erstaunlich langweilig. Wir sehen hier ganz vollendete musikalische Kunstform, ohne dass der Inhalt uns auch nur ein klein wenig interessiren, anregen oder anmuthen könnte, den diametralen Gegensatz zu dem obenerwähnten Chopin'schen Concerte. Dies liegt nun aber nicht so, als enthielte die betreffende Composition überhaupt keinen Inhalt und nur Form. Der Inhalt derselben ist nur für uns weder neu, noch fesselnd. Alles darin Gesagte ist von Anderen schon früher und besser gesagt worden, darum lässt es uns kalt. Bei dem überaus schnellen Fortschritte in der Tonkunst kann nun aber der musikalische Inhalt eines Werkes bei seiner Entstehung recht anziehend gewesen sein; 30 Jahre später hat er dagegen allen Reiz verloren. Von diesem »Zahne der Zeit« werden selbst hervorstechendere Werke nicht verschont; nur die Schöpfungen des Genius' bleiben für alle Zeiten und stehen ausserhalb der Vergänglichkeit. Meist sind diese letzteren dem Verständnisse der Zeitgenossen weit voraus und erst späteren

Generationen zugänglich, die sich erst wieder an den Werken jener Heroen zur Erkenntnis derselben heranbilden müssen.

Es bleibt uns nunmehr nur noch übrig, den geistigen Inhalt einer musikalischen Composition als etwas Unbekanntes anzunehmen, das wir in der Wirkung wohl empfinden, das wir aber nicht in einen Begriff zu fassen vermögen. Wir können aber auch getrost von einem geistigen — wohlverstanden musikalisch geistigen — Inhalte eines Tonwerkes sprechen, auch wenn wir denselben mit Worten nicht kennzeichnen können, wenn wir auch nicht zu sagen vermögen, worin er eigentlich enthalten sei. Die nachhaltige Wirkung eines Tonwerkes auf einen musikalisch gebildeten Hörer wird der beste Gradmesser für den geistigen Gehalt der Composition sei. Man hat von jeher die Musik die Sprache der Gefühle genannt, vermuthlich aus dem Grunde, weil unsere gewöhnliche Sprache, sie möge noch so ausgebildet sein, für eine Menge von Gefühlen, und gerade für die allerfeinsten Gefühle und Empfindungen keine Worte hat. Es mag uns daher verstattet sein zu sagen, dass wir den musikalischen Inhalt, die Idee, die Gedanken eines Werkes herausfühlen; so wenig aber wir im Stande sind, so wenig es möglich ist, diesen musikalischen Inhalt im Begriffe zu fassen, so wenig ist es auch möglich, so wenig ist es auch thunlich, diesen Inhalt von seiner Form zu sondern, ihn gleichsam aus seiner Formung und Gestaltung herauszuschälen. Wir können eben den musikalischen Inhalt in der musikalischen Form nicht wie einen Körper im Gewande auffassen, als einen Kern in der Schale, wie ein Wesentlicheres und ein Unwesentlicheres, als ein Inneres und Äusseres. Fest geeint und untrennbar erscheint uns das Eine mit dem Anderen nothwendig zusammengebildet, das Eine mit dem Anderen entstehend, aus ihm hervorgehend, ihm entspriessend, wie der Duft aus der Blume, wie die Sprache aus dem menschlichen Geiste, wie das geistige Leben aus dem körperlichen. Wir fühlen den Inhalt in der Form, wir empfinden diese vom Inhalte erfüllt, allein wir können sie nicht voneinander thun, wie Kelch und Wein. Wir können auch nicht sagen, dass jeder Inhalt sich eine eigenartige Form gestaltet, denn das Wesen der musikalischen Gestaltungen bleibt trotz mancher Varianten sich in der Hauptsache gleich. Noch weniger könnte man sagen, dass in eine musikalische Form ein Inhalt hineingearbeitet werden kann. Wie eine jede bedeutende und kunstwahre Conception eine unbewusste ist, so finden sich auch in der Tonkunst Inhalt und Form unbewusst zu einander und lassen sich deshalb nicht von einander trennen. Beide gehören zusammen, wie Leib und Seele des Menschen, beide können nur vereint sein und nur vereint sich äussern. So wenig

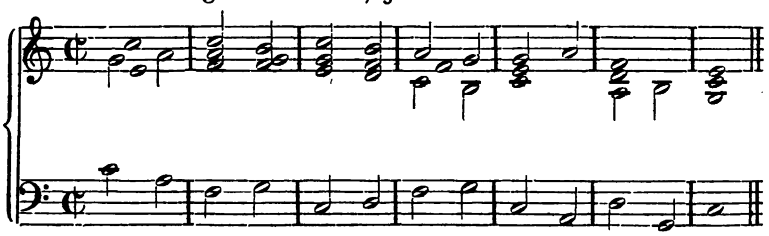
nun aber es zu sagen sein wird, wo im Menschen Leib und Seele sich sondern lassen, so wenig wird auch jemals von irgend Jemandem angegeben werden können, wo im Musikstücke Form und Inhalt sich von einander trennen lassen, wo ihre Grenzen seien, wo das Eine anfange und das Andere aufhöre, worin die Seele und worin der Körper im musikalischen Organismus enthalten sei. Hier aber reicht unser Gleichnis nicht weiter, denn die im colossalsten Massstabe Fabrikwaare producirende Natur verfährt häufig genug sehr unkünstlerisch und legt eine schöne Seele in einen armseligen, hässlichen oder kranken Körper, der Genius aber weiss nichts von solchen natürlichen Zufälligkeiten; in den Werken unserer erhabenen Tonmeister sehen wir niemals einen schönen Inhalt in ungenügender Form; hier ist vielmehr stets Alles in vollkommenster Übereinstimmung, in reinster Harmonie beisammen.

Anhang.

Die hier beigegebenen, mit Bezugnahme auf die im Lehrbuche enthaltenen Aufgaben, vom Autor gearbeiteten Beispiele geben mancherlei Fingerzeige, wie die Aufgaben gelöst werden sollen. Es wird von grossem Vortheil sein, wenn der Schüler jedesmal, bevor er an die Ausarbeitung der ihm in den verschiedenen Paragraphen gestellten Aufgaben geht, die dahin bezüglichen hier verzeichneten Beispiele sorgfältig analysirt. Die Generalbassbezeichnung, wie die Angabe der Stufenzahlen der Accorde und der Gang der Modulation sind auf dem freigelassenen Raume über und unter dem Basssysteme beizufügen; die in den vier verschiedenen Schlüsseln geschriebenen Beispiele sind öfter zu spielen. Der Schüler wird dadurch bald einen sichern Überblick gewinnen. Da die Beispiele mit besonderer Bezugnahme auf einzelne Regeln geschrieben sind, so können sie selbstverständlich einen wirklichen Kunstwerth nicht beanspruchen; sie sollen dem Schüler nur als praktische Anleitung dienen und sind insofern eine wichtige Ergänzung des Lehrbuchs.

Beispiele.

Zu den Aufgaben Nr. 137, § 37.



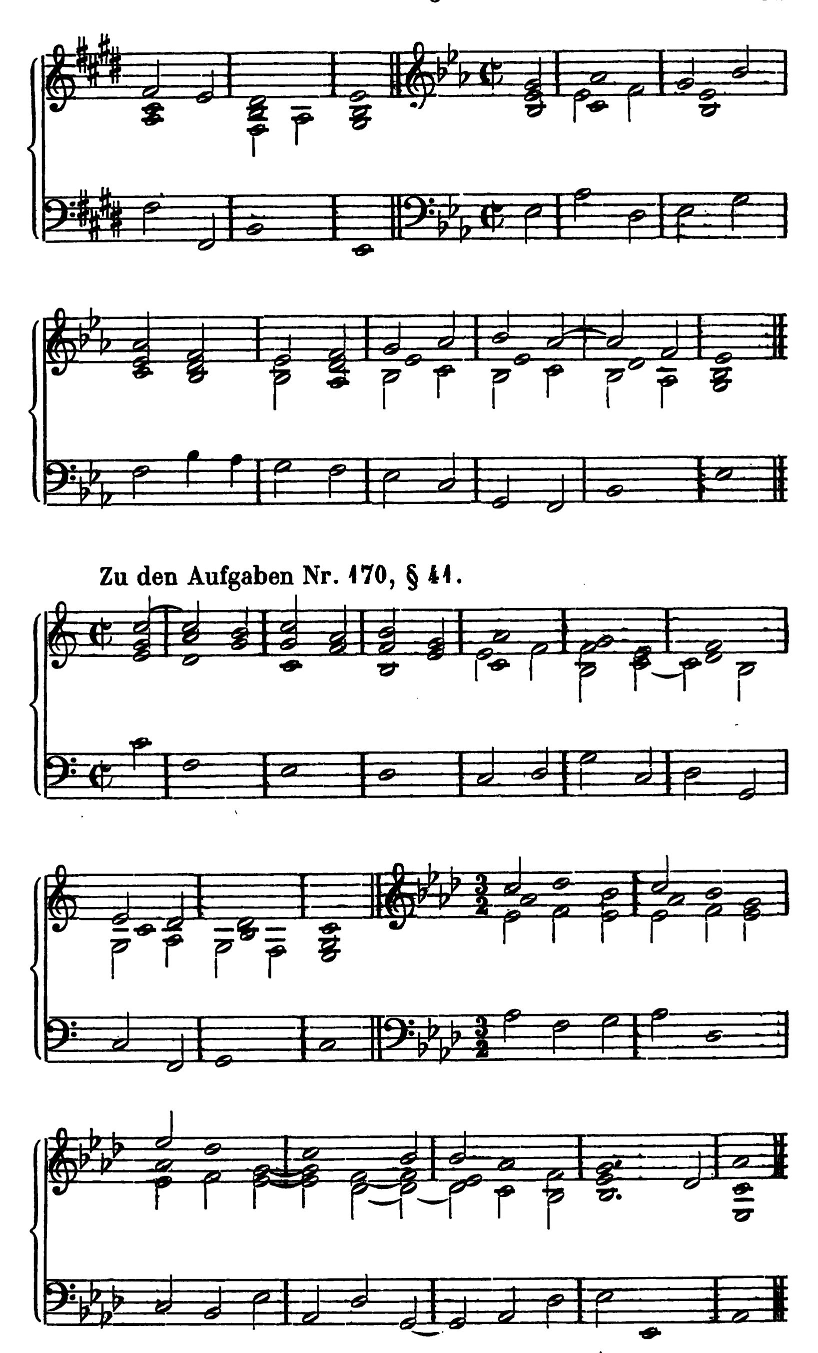


Zu den Aufgaben Nr. 145, § 39.

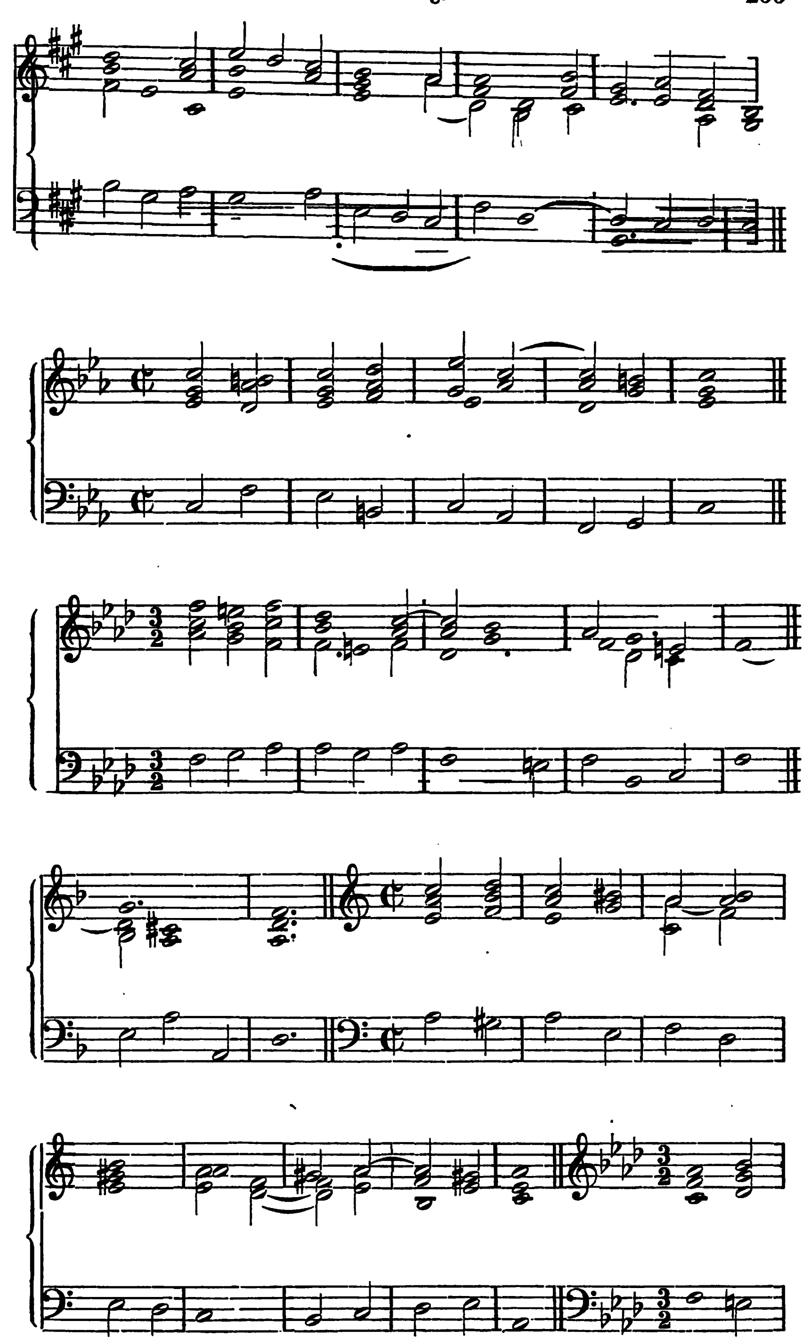




Zu den Aufgaben Nr. 165, § 40.


Zu den Aufgaben Nr. 170, § 41.


Zu den Aufgaben Nr. 185, § 43.





Zu den Aufgaben Nr. 195, § 45.



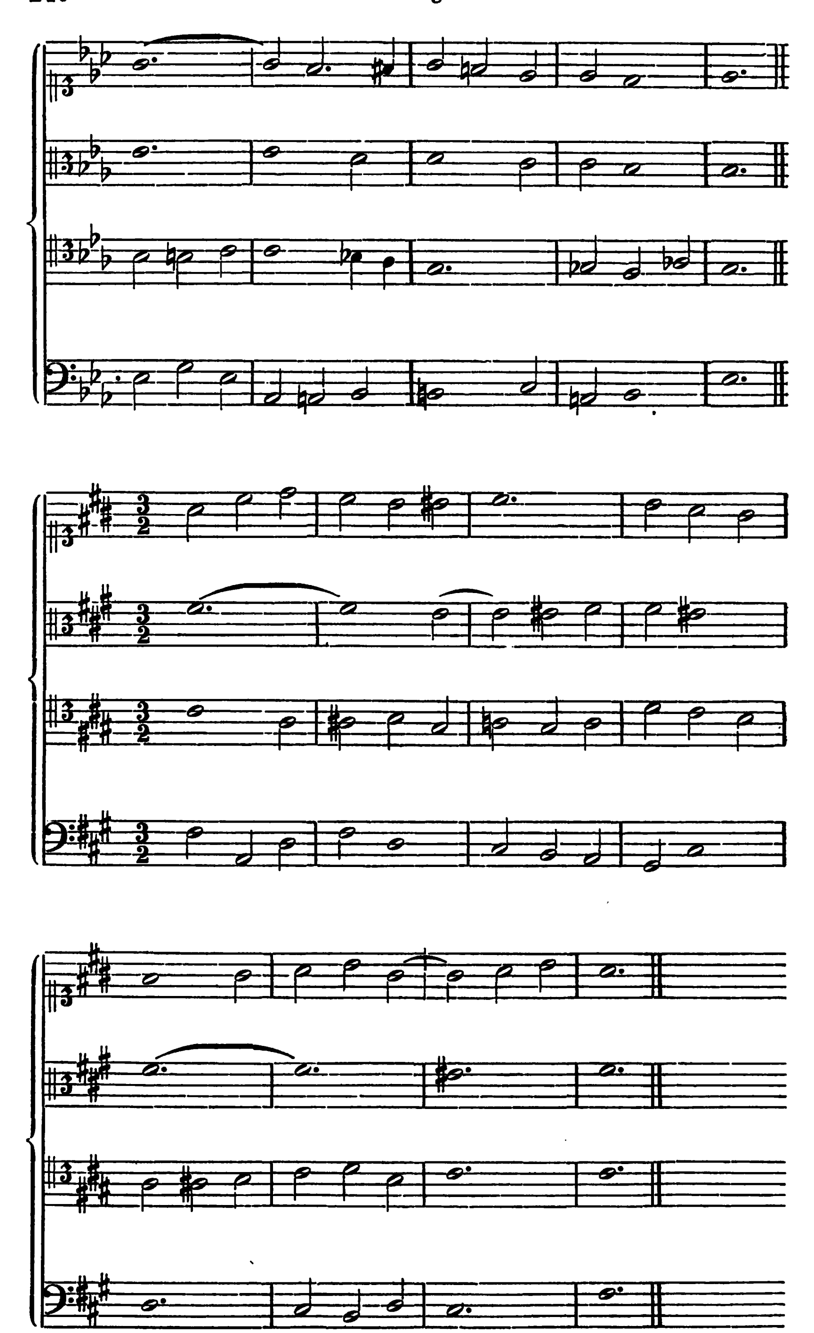
Zu den Aufgaben Nr. 207, § 47.




Zu den Aufgaben Nr. 217, § 48.




Zu den Aufgaben Nr. 225, § 49.



Zu den Aufgaben Nr. 225, § 50.



Zu den Aufgaben Nr. 239, § 51.







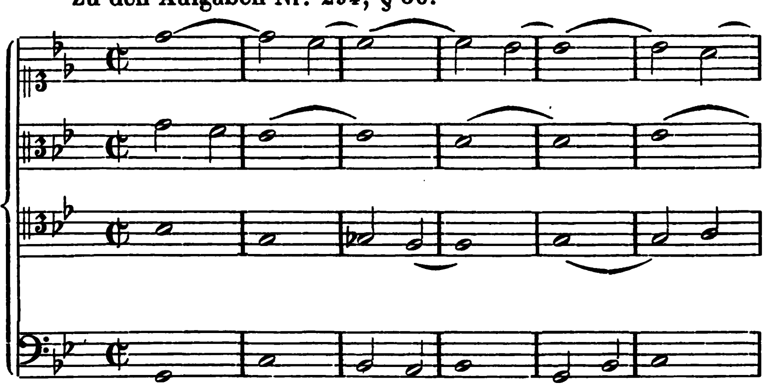
Zu den Aufgaben Nr. 275, § 54.







Zu den Aufgaben Nr. 294, § 56.







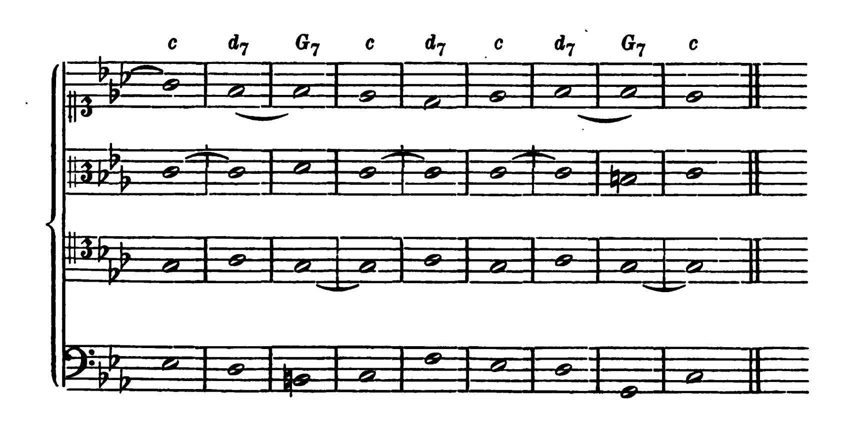
Zu den Aufgaben Nr. 309, § 58.

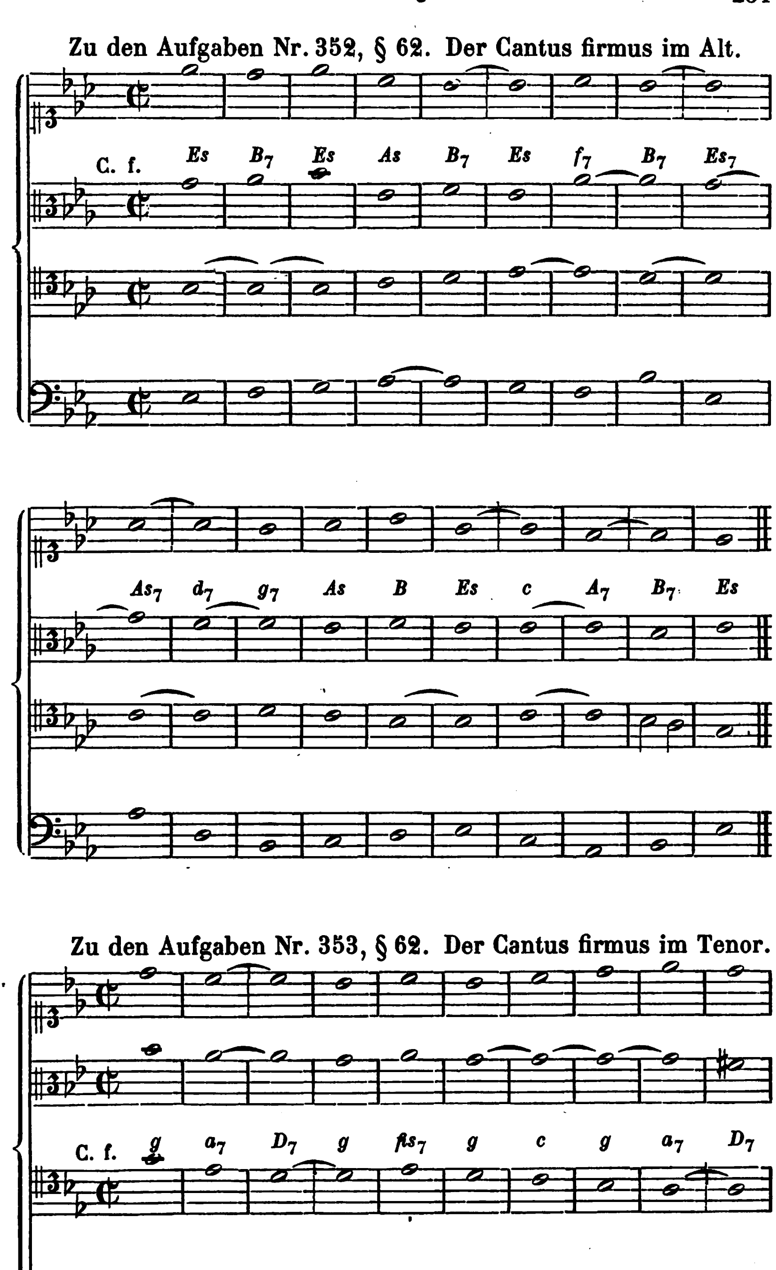




Zu den Aufgaben Nr. 349, § 61. Der Cantus firmus im Sopran.





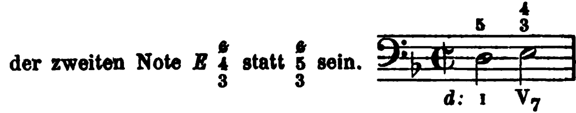

Zu den Aufgaben Nr. 352, § 62. Der Cantus firmus im Alt.
C. f.
Es B7 Es As B7 Es f7 B7 Es7
As7 d7 g7 As B Es c A7 B7 Es
Zu den Aufgaben Nr. 353, § 62. Der Cantus firmus im Tenor.
C. f.
g a7 D7 g fis7 g c g a7 D7


g
a7
g
D
Es
a7
g
a
g
D7
g

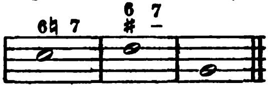
Sachregister.

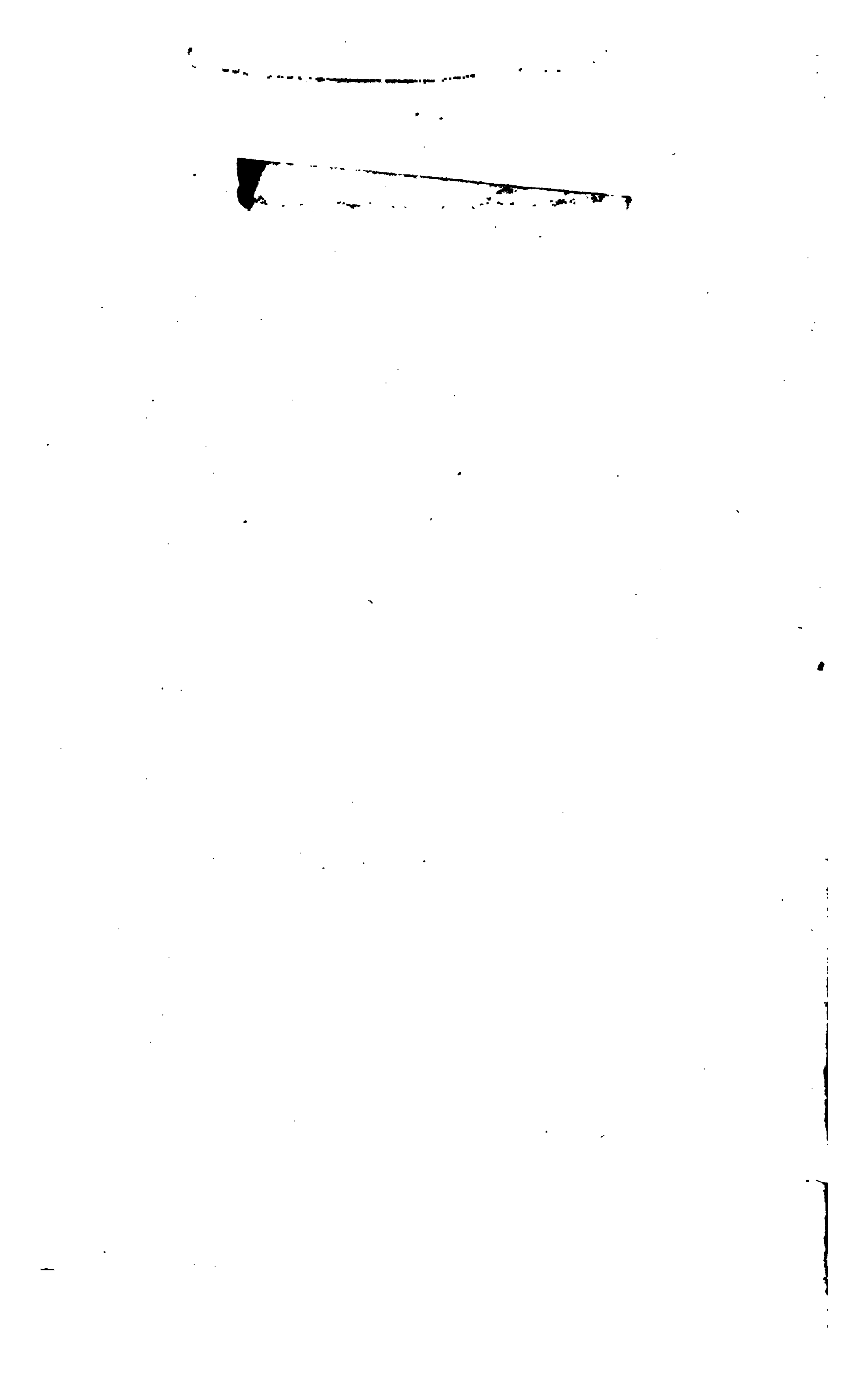
Druckfehler.

Seite 107, Aufgaben 207. In der zweiten Aufgabe muss die Bezifferung der zweiten Note *E* $\begin{smallmatrix}\sharp\\4\\3\end{smallmatrix}$ statt $\begin{smallmatrix}\sharp\\5\\3\end{smallmatrix}$ sein.



Seite 121, Aufgaben 225. In der fünften Aufgabe (letztes System der Seite Takt 6 muss die Bezeichnung über der Note *E* 6♮ 7 statt ♯ 7 stehen.






UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 00960 1215